OPERE
DI
ANTONIO RAFFAELLO MENGS

TOMO PRIMO.

OPERE
DI
ANTONIO RAFFAELLO MENGS

PRIMO PITTORE DELLA MAESTA'

DEL RE CATTOLICO

CARLO III.

PUBBLICATE DAL CAV.

D. GIUSEPPE NICCOLA D'AZARA,

E DALLO STESSO RIVEDUTE ED AUMENTATE IN QUESTA EDIZIONE.

IN BASSANO, MDCCLXXXIII.

A SPESE REMONDINI DI VENEZIA.

Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

PICTOR RES COMMUNIS TERRARUM ERAT.

Plin. lib. xxxv. cap. 10.

AL RE.

SIGNORE.

Se Mengs vivesse, e pubblicasse le sue Opere, non le dedicherebbe se non a chi ei consacrò il suo immortal talento, e nel di cui servigio trovò onore, stima e sussistenza.

Incoraggito io di dare al pubblico le produzioni di sì grand' ingegno, mi fo suo interprete coll' offerirle a Vostra Maestà, *a cui io stesso devo molto più che l' Autore. Si degni dunque la* Maestà Vostra *ammettere questo sincero ossequio della mia gratitudine con quella medesima bontà, con cui Ella protegge le Arti, promuove le Scienze, e fa la felicità de' suoi Regni, e particolarmente di coloro, che hanno la fortuna di servirla con distinzione, tra' quali sono io. Quanto io aggiungessi a questo,*

sto,

*sto, non potrebbe spiegare l' a-
more, nè la riconoscenza, che
professo a* VOSTRA MAESTA', *nè
la venerazione, con cui mi glo-
rio di essere*

Della MAESTA' VOSTRA

Roma . . . . .

Umilissimo Vassallo, e Servitore
GIUSEPPE NICCOLA D' AZARA.

Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes
Infra se positas: extinctus amabitur idem.

HORAT.

Brucia col suo fulgor tutti gli artisti,
Chi s'alza sopra lor: ma estinto è amato.

MEMORIE

CONCERNENTI LA VITA

DI ANTONIO RAFFAELLO MENGS

PRIMO PITTOR DI CAMERA

DI CARLO III. RE DI SPAGNA.

MEMORIE
CONCERNENTI LA VITA
DI ANTONIO RAFFAELLO MENGS
PRIMO PITTOR DI CAMERA
DI CARLO III. RE DI SPAGNA.

LA maggior parte degli uomini mena la sua vita sopra la terra senza riflettere ai beni, e agli agi, che ne percepisce, e molto meno a qualche raro Soggetto, che col suo ingegno, e col suo lavoro gli ha procurati. Questa ingratitudine quasi generale proviene da ignoranza, e da pigrizia, essendo molto conforme alla nostra natura corrotta il goder più che si può senza fatica. Vi sono stati però de' Secoli, in cui più che in altri alcuni uomini hanno scossa l'inazione, vinto il vizio, e fatta trionfare la virtù. Il nostro sarà forse distinto nella poste-

rità

rità pel Secolo della inquietudine. Le Arti, le Scienze, la Politica, le fortune delle Nazioni, e de' Particolari, e fin la vita domestica, tutto è in un continuo movimento, e in agitazione. Tanta attività ha dovuto necessariamente produrre una immensa somma di cognizioni utili in ogni genere, sebben unita alla svogliatezza, e alla nausea, che nascono dalla opulenza. Noi abbiamo di molto estesa la superficie de' nostri lumi, e de' nostri comodi; ma altrettanto abbiam perduto nella loro intensità, e nella lor forza. L'amore per la patria, e per la gloria portato alla veemenza dall' amore per le Arti, che ne sono come i conduttori, infiammava alcuni Popoli antichi: presso di noi questo è una chimera, è una fola, è una stupidezza: nostro costume è di abbracciar molto, non profondarsi in niente, ed essere superficiali, e freddi in tutto.

Mal-

Malgrado tanta general rilassatezza vedesi di tempo in tempo la Natura produrre alcuni uomini di una fibra forte, d'una complessione ardente, e di testa sì bene organizzata, che facendo fronte alla corruzione universale, a forza di studio, e di fatiche incredibili procurano d'illustrare le loro Professioni, e rimetterle nel loro antico, e vero splendore. La maggior parte de' loro contemporanei suole pagarli con la taccia di stravaganza, altri con l'invidia, e i più, che si piccano di intendenti, con una fredda e sterile ammirazione.

Antonio Raffaello Mengs venne al Mondo per ristabilire le Arti. Se la Trasmigrazione fosse ragionevole, si potrebbe dire, che qualche Genio di Grecia, della florida Grecia, si fosse trasfuso in lui; tale era la profondità delle sue idee, la elevatezza delle sue invenzioni, la semplicità e il candore

de'

de' suoi costumi. Vittima della sua applicazione, ci è stato rapito da questa vita, compianto da tutti gli spassionati, e molto invidiato da coloro, pe' quali il suo merito era un'offesa.

Un'amicizia la più tenera, e la più pura esige da me lagrime le più sincere del pari, che il tristo, e il pietoso officio di spargere alcuni fiori su la sua tomba. Giusta il costume del tempo basterebbe una consimile sterile dimostrazione; ma l' Ombra dell' Amico estinto mi avverte a non contentarmi di fiori, nè di lagrime inutili, e a procurare di adempiere i suoi desiderj col rendere utile la sua memoria. Io lascerò, che altri facendo mostra del loro ingegno raccontino spiritosamente le particolarità, e i detti suoi: il mio principale oggetto è di far conoscere l' Artista, e le sue Opere.

Gli Antenati di Mengs erano della Lusazia. Suo Avo si stabilì in Ambourg,

bourg, e indi a Coppenaghen, dove nacque suo Padre nel 1690. Essendo questi il vigesimo secondo de' suoi Fratelli, nè sapendosi più che nome scegliere, si aprì la Bibbia, e il primo nome che si presentò gli venne posto: fu Ismael. Ebbe per Padrino un Pittore de' triviali; ma diè sufficiente motivo per applicare il Fanciullo alla Pittura. Da sì cattiva scuola Ismael passò presso M.r Cofre Francese, il migliore in quella Corte, e procacciandosi alcuni Quadri di Wandeyk, li quali avea un Amico, acquistò col copiarli buon colorito, che conservò per tutta la sua vita. Avea il Maestro una Nipote, di cui s' invaghì il Discepolo: ma non soffrendo la leziosa Donzella l'odore degli olj, il buon Ismaello in grazia di lei si diede alla Miniatura, e con tanto ardore, che in breve tempo vi divenne eccellente, e si sposò colla sua bella. A causa di un

con-

contagio abbandonò la Patria; e girò per varie Corti d' Alemagna, dove apprese la difficile Arte di dipingere a smalto, in cui si rese famoso.

Da questo Matrimonio nacque il nostro Mengs in Ausig Città della Boemia ai 12. Marzo 1728. e gli furon posti i nomi di Antonio, e di Raffaello in memoria de' due gran Pittori Raffaello d' Urbino, e Antonio Allegri da Correggio, per cui suo Padre era appassionato. Destinato così alla Pittura fin dalla culla, non gli si davano che trastulli relativi a quella Professione, come lapis, carte, ec.; e prima di compiere sei anni fu messo allo studio del Disegno.

I primi rudimenti, ne' quali lo esercitò suo Padre, furono le più semplici linee rette, come la verticale, l' orizzontale, e le oblique, finchè il Fanciullo vi prese tal pratica, che le eseguiva bastantemente dritte. Colla

stes-

stessa prolissità lo fece indi passare alle figure geometriche più semplici; ma sempre senza regola, e senza compasso, per avvezzare l'occhio all'esattezza. Passò poscia a delineare i contorni delle parti dell'uomo, ed era obbligato a ridurle più che poteva a figure geometriche, per indi levare, o aggiungervi con ragione, finchè dava loro la grazia necessaria. Passò poi a ombreggiare; e io trovo nelle Memorie lasciatemi scritte di suo pugno, donde traggo tutte queste particolarità, che durò molta pena Ismaello a contenere la vivacità del Figliuolo, il quale non soffriva soggettarsi ad una certa limpidezza, e pulizia, per cui lo costrinse a disegnare con inchiostro della Cina, che gli toglieva ogni speranza di riaccomodare.

In questi studj si esercitò due anni, dopo i quali incominciò a dipingere ad

olio. Vedendo però suo Padre il talento grande, che si andava sviluppando nel Giovinetto, cercò fondarlo maggiormente ne' principj, e lo fece ritornare al Disegno con maggiore attenzione, e prolissità. Nello stesso tempo gl'insegnò la Chimica, in cui egli era uno de' più intelligenti d'Europa, e a dipingere a smalto, e in miniatura. Questo però non interrompeva l'esercizio del Disegno; poichè non passava dì, che egli non contornasse due figure intere di Raffaello, o de' Caracci; e per non perdere alcun momento studiò allora anche la Prospettiva, e le parti più necessarie dell' Anatomia. Sebbene in Dresda, ov' egli allora si trovava, non ebbe occasione di studiar questa Scienza sopra i cadaveri, e si contentò di apprenderla dai libri, e su le aride ossa degli scheletri.

Dopo tali studj incominciò a disegnar

gnar le figure antiche per parti, della stessa grandezza delle originali, come le aveva portate suo Padre da Roma; e per la notte copiava con lume artifiziale modelli in piccolo delle suddette statue. Con questo esercizio metteva in pratica quello, che aveva imparato di Prospettiva, e di Anatomia, notando gli scorcj, e la diminuzione de' membri, e come varian di forme i muscoli in azione. Si erudiva ancora degli effetti della luce, della sua degradazione, delle ombre, de' riflessi, le quali cose si distinguono meglio colla luce artifiziale, che con quella del Sole; e con tal mezzo, e ripetendo le stesse operazioni nel giorno (1), comprendeva meglio la forza del Chiaroscuro. In questa guisa egli impiegò il suo tempo fino all'età di dodici anni.

(1) Questa parola non s' intende facilmente; e siccome nelle Opere di MENGS occorre spesso, si spiegherà altrove.

Conoscendo allora suo Padre, che il Ragazzo già cominciava a studiare con riflessione, e che era tempo di formare in lui quello, che fuori d'Italia non si apprende, cioè il Buongusto, risolvette condurlo a Roma, come effettivamente eseguì nel 1741 Restò attonito il giovinetto Mengs alla vista di tanti begli oggetti, che offre questa Capitale delle Arti; e voleva abbracciarli tutti, ma fu ritenuto da suo Padre, il quale gli fece studiare i più perfetti, benchè i più difficili, come il Laocoonte, il Torso di Belvedere, e le Opere di Michelangelo nella Cappella Sistina. Dopo avergli fatte disegnare tali cose in differenti punti, gli fece studiare nelle stanze di Raffaello le più belle teste, e alcune figure vestite, per prendere quel gusto di pieghe, in cui Raffaello è sì eccellente.

Era Ismael Pittore del Re di Polo-

nia Augusto III, e bramando inviargli qualche saggio dell' abilità di suo Figlio gli fece copiare in Miniatura due Quadri di Raffaello, che erano nel Noviziato, e nella Casa Professa spettanti allora ai Gesuiti; e volendo nel tempo stesso mandare a Sua Maestà un Quadro a smalto bastantemente grande in quel genere, ordinò al Fanciullo, che facesse un disegno di sua invenzione, che il Genitore eseguì in smalto sino a un certo termine, e lasciò poi, che il Figliuolo gli desse l'ultima mano. Ne risultò un'opera la più pregevole, che siasi mai fatta in questo genere; poichè Ismael era il migliore Smaltista, che siasi finora conosciuto, e le sue Opere si hanno per imprezzabili pel suo bel colorito, e per la pratica dell'Arte. Il suo solo difetto era di non aver avuta in sua gioventù migliore scuola di Disegno: egli lo conosceva, e perciò inculca-

va tanto al Figlio di studiare questa parte.

Abbiam veduto finora Ismael dirigere gli studj di suo Figlio, e dargli un' educazione, che ha tanto contribuito a' suoi progressi nell' Arte, e alla sua condotta nella vita; conviene toccare anche il di lui carattere. Uomo più duro per i suoi figli non si è mai conosciuto. Esigeva da loro la fatica più indefessa, senza accordar mai la minima ricreazione. Erano già grandi, e non avean trattato, o appena parlato con altre persone che co' familiari; e tanti, co' quali Ismael frequentemente praticava, ignoravano ch' egli avesse figli. La sua passione per la Musica potè soltanto ammollirlo ad ammettere in sua casa un certo signor Annibale, molto conosciuto, e meritamente amato alla Corte, il quale per una rara combinazione (come vedremo) fece conoscere al Re di Polonia il merito

rito del giovane Mengs. Quando usciva di casa vi lasciava chiusi i Figli, e al suo ritorno faceva un rigoroso esame se aveano adempita la tassa imposta loro durante la sua assenza. Le sue riprensioni eran più da severo padrone, che da Padre: era un vero tiranno di sua casa. In Roma teneva lo stesso metodo. Conduceva il nostro Antonio al Vaticano, gli ordinava quello che dovea fare in quel giorno, e con un fiasco d'acqua e con un pane ve lo lasciava fin all'imbrunire: ritornava poi per ricondurlo a casa a farsi render conto dello studio fatto. Si può ben supporre, che la conferenza fosse assai rigida.

Questo tenore di studio rese così riflessivo il Giovane, che poteva far la storia di tutti i pensieri di Raffaello. Quindi io ho avuto il diletto di sentirlo spiegare avanti le Pitture delle suddette stanze le idee tenute da Raf-

faello nel farle. Dal modo, con cui una parte era dipinta, egli dimostrava, che da quella avea principiato, perchè ivi si scorgeva la sua prima maniera. La seguente eseguita in altro stile mostrava la riflessione, che necessariamente dovea aver fatto il Pittore per quel cangiamento. Notava le correzioni, e i pentimenti, donde egli traeva riflessioni tali, che finito di rivedere la Pittura si avea la storia di quante idee eran passate pel capo di Raffaello nell' eseguire quell' opera. Mengs spiegava ciò con ragioni, e con osservazioni sì chiare, e sì evidenti, che l' intendimento era costretto ad arrendervisi, come a dimostrazioni geometriche.

Questa educazione sì favorevole per l' Arte fu sì poco conveniente per la persona di Antonio, che gli fomentò un'abitual timidezza a segno, che chi nol conosceva, lo prendeva per un rustico:

stico: una grande ignoranza del Mondo lo rese spesso difettoso nella condotta civile: certe maniere legate, che mostravano una specie di diffidenza; e finalmente una trascuratezza d'interessi ha fatta l'infelicità sua propria, e della sua Famiglia finchè ha vissuto.

Dopo tre anni di sì fatto studio a Roma egli ritornò a Dresda, dove si applicò a dipingere a pastello, e vi fece il suo proprio Ritratto in due maniere, e quello del suddetto signor Annibale, per lo cui mezzo fu conosciuto da quel Sovrano. Dubitandosi però, che un Ragazzo di sì poca età fosse capace di far quelle cose, ordinò Sua Maestà, che in presenza d'una Pittrice Italiana discepola della celebre Rosalba Cariera facesse il Ritratto di suo Marito. Fu fatto. Il Re restò sorpreso di tanta abilità, e volle subito il suo. Vi espresse Mengs la più perfetta rassomiglianza con quella bon-

tà,

tà, e nobiltà, ch'erano il carattere di quel Monarca, da cui meritò d'allora in poi la maggiore stima, e clemenza. In quell'anno 1745 il Re si ritirò in Polonia per causa della Guerra, e fatta la Pace ritornato a Dresda, desiderò avere i Ritratti di tutta la Famiglia di MENGS, e volle, che ANTONIO facesse quello di suo Padre, e che sua Sorella maggiore, la quale anche dipingeva egregiamente, facesse il suo: tutti furono collocati nel suo Gabinetto de' pastelli. ANTONIO fu dichiarato Pittor di Camera con secento talleri di soldo, e con abitazione, senz'altr' obbligo che di fare per preferenza quelle Opere, che gli si chiedessero, le quali gli si pagherebbero a quel prezzo, ch'egli stesso le tasserebbe.

ANTONIO non accettò questa fortuna senza il permesso di ritornare a Roma: pretensione, che scandalizzò il Conte de Brull, Ministro il più poten-

te presso il suo Sovrano. Questi però in vece d'offendersi approvò l' idea del Pittore, e gli accordò licenza con tutta la buona grazia.

Ritornato a Roma con suo Padre, e con due Sorelle, presero casa presso al Vaticano per maggior comodità di proseguir gli antichi studj, disegnando Pitture, e Statue, frequentando Accademie, e Lezioni Anatomiche nell' Ospedale di Santo Spirito. Fece nel medesimo tempo alcune Miniature per compiacere suo Padre. In questi esercizj s' impiegò quattr' anni, e dopo si diede alla Composizione. Un Quadro, in cui egli dipinse la Sacra Famiglia, incontrò grande applauso; vi accorsero i primi Personaggi della Città ad ammirarlo, e Antonio si rese noto in Roma, e talmente stimato, che parecchi Signori s' impegnarono di fissarvelo, esibendosi d' ottenerne il permesso del suo Sovrano, e di assegnargli un certo

nume-

numero di Opere. Questa offerta andava tutta al cuore di Mengs, per essere così a portata di proseguire i suoi studj alla vista di tante maraviglie dell' Arte, che si contengono in Roma. Ma suo Padre stimò maggior vantaggio ristabilirsi in Sassonia, e l'effettuò. Prima però di partire Antonio si maritò con una Giovane assai bella, ed onesta, chiamata Margarita Guazzi, ch'egli aveva conosciuta cercando un modello per la testa della Madonna del riferito Quadro.

Aumentata così la Famiglia partì da Roma sul finire del 1749, e giunse a Dresda pel Natale. La rigida stagione di quel clima freddo, e varj disgusti domestici cagionarono gran malinconia al nostro Mengs. Suo Padre per ultimo tratto di dispotismo si appropriò quanto era in casa, e fino i soldi guadagnati dal Figlio; cosicchè lo mise in strada senza mobili, e senza danaro.

Alcu-

Alcuni Amici, e particolarmente il buono signor Annibale, che fino alla morte gli è stato fedele amico, lo ajutarono con generosità; ma sopra tutti il Re, e il suo Figlio il Principe Elettorale lo consolarono coll' assegnargli comoda abitazione, e carrozza. Cercò in oltre il titolo di primo Pittor della Corte, e Sua Maestà glielo concesse graziosamente in luogo di M.r Silvestre, che si ritirava a Parigi, e gli accrebbe la pensione fino a mille talleri senza alcun obbligo. Da quel punto furono infinite le beneficenze, e gli onori, che quel Sovrano, e tutta la Real Famiglia versarono sopra Mengs, e io posso attestare per riprova del suo bel cuore, che non si dava occasione (e se ne davano molte) di far menzione di quella Corte, ch' egli non s' intenerisse di gratitudine.

Aveva il Re Augusto fatta costruire una Chiesa bastantemente grande

nel

nel suo Palazzo, la quale fu consagrata nel 1751, e volle, che MENGS vi dipingesse il Quadro dell' Altare maggiore, e gli altri due laterali.

Egli fece questi ultimi a Dresda, ma per l'altro cercò il permesso di andare a farlo in Roma, sì per rimettersi in salute, che gli si era molto deteriorata in quel clima, come per poter fare un' opera più perfetta nel paese delle belle Arti. Sua Maestà, che bene intendeva il valore della differenza de' Paesi, ed era istruita della Storia de' Pittori, e de' vantaggi, che trovano in Italia per perfezionare le loro opere, gli accordò la licenza richiesta.

Nella Primavera del 1752 ritornò MENGS a Roma con sua Consorte, e con una Figliuola nata in Dresda, la quale è oggi Moglie di D. Emanuele Carmona Incisore celebre a Madrid. Il cielo di Roma ristabilì la salute a

MENGS,

Mengs, e la soddisfazione di vedersi nel centro delle Arti ricreò la sua mente per lavorare con più fervore. La prima opera, che gli si presentò, fu una copia del gran Quadro di Raffaello chiamato la Scuola di Atene per Mylord Northumberland. Egli accettò questa commissione a solo riflesso di studiare sempre più quello straordinario Pittore. In fatti egli confessava poi, che allora conobbe quanto imperfettamente egli aveva inteso Raffaello ne' suoi primi anni.

Terminata questa copia pose mano al gran Quadro di Dresda col maggior impegno e gusto; e mentre era molto inoltrato sopravvenne la Guerra tra l' Imperadrice-Regina, e il Re di Prussia, che cagionò l'invasione della Sassonia, e la fuga del Re da' suoi Stati, donde provenne l'interruzione degli stipendj. Ridotto Mengs alle maggiori angustie fu costretto di accettare que'

lavo-

lavori, che gli si presentavano da' Particolari per mantenere la sua Famiglia, che ogni anno cresceva. Pensò, che bisognava farsi conoscere maggiormente al Pubblico per mezzo di qualche Opera, che spiccasse alla vista di tutti; e a tal effetto abbracciò l'occasione di un Quadro a fresco, che i Padri Celestini volevano fare nella volta della lor Chiesa di Sant'Eusebio. Il Padre Abate del Giudice desiderando, che i suoi Religiosi non trovassero altro Pittore corrispondente al pochissimo danaro che cercavan dargli, si portò da Mengs, e gli propose se voleva farlo, dicendogli però chiaramente il poco, che poteva pagargli, e *che doveva far conto di lavorare per elemosina, poichè soltanto poteva egli far le spese de' palchi, e de' Muratori, e donargli dugento scudi*. Malgrado sì inique condizioni Mengs accettò l'impresa pel desiderio di farsi conoscere, e di esercitarsi in

un

un genere di Pittura, in cui niuno allora s' impiegava in Roma, dacchè Corrado Giaquinto era passato a Madrid. Terminata l' opera riportò un applauso generale, tenendosi prima per impossibile eseguire a fresco tinte di quella fatta. E benchè la Composizione non fosse del gusto de' Pittori dell' ultime Scuole, non potevano però censurarvi difetti essenziali, e fu celebrata più di quello, che lo stesso Autore poteva sperare.

Quando egli partì da Dresda il Re gli avea dato ordine di portarsi a Napoli per farvi i Ritratti di tutta quella Famiglia Reale, proibendogli di chiederne niente. Questo andava bene, quando le paghe della sua Corte erano in corrente; ma essendo sospese per la ragione suddetta, senza speranza, che si rimettessero presto, era forzato pensare in altro modo; perciò il Duca di Cerisano, Ministro di quel-

la Corte in Roma, il quale insisteva per que' Ritratti, e per il prezzo, ebbe da lui una nota de' prezzi, che gli si davano per le sue Opere in Sassonia, protestando per altro, che avea ordine in contrario dal suo Sovrano. La risposta, che gli si diede, fu, che la Regina avesse detto, che era esorbitante il prezzo richiesto pei Ritratti, e che non era necessario, ch'ei li facesse. Ecco uno de' tanti tratti, che l'invidia degli Artisti cortigiani ha posto in opera contro Mengs, il quale pel suo carattere onorato e sincero era incapace di conoscerli, e di guardarsene. In sequela di ciò accadde, che avendolo il Re di Napoli incaricato di fare un Quadro per la Cappella di Caserta, e avanzatigli trecento zecchini per la metà del prezzo, gli capitò una Lettera dell' Architetto primario di Sua Maestà, nella quale gli si diceva, che prendesse pure tutto il

suo

suo comodo per quel Quadro, perchè non se ne parlerebbe per molti anni. Ma poco dopo ito a Napoli il Conte di Lagnasco, Ministro di Polonia in Roma, questi assicurò Mengs, che la Regina era molto maravigliata di lui; che dopo, ch'ella gli avea accordato quanto avea richiesto, egli non avesse fatto i Ritratti; e che non avendo neppure voluto accettare gli altri Quadri della Cappella di Caserta, ne avea incaricato altri Pittori. Bastò questo a Mengs per conoscere i segreti raggiri dell'emulazione, e come facilmente si fa abuso dell'autorità la più rispettabile.

Per ismentire questa calunnia terminò presto Mengs il suo Quadro, e lo portò a presentare al Re nel mentre, che stava per partire per la Spagna a prender possesso di que' Regni a cagione della morte di suo Fratello Ferdinando VI. Sua Maestà lo aggradì

con somma benignità, e lo incaricò di fare il Ritratto del Figlio, che lasciava Re in Napoli. Ma anche per eseguire ciò dovette incontrare delle difficoltà frapposte da chi presedeva al governo di quel Regno, e gli si fece anche sentire, che avrebbe fatto bene a partirsi da quella Capitale.

Ritornato a Roma intraprese a dipingere la volta della Galleria della Villa del Cardinale Alessandro Albani, dove rappresentò Apollo con la Memoria, e le Muse sue figlie. In quest'opera ei si approfittò molto di quel, che avea osservato nelle Pitture d'Ercolano vedute nel Museo di Portici. Figurò un Quadro attaccato al soffitto, conoscendo l'error grande di fare queste opere col punto *da sotto in su*, com'è costume moderno, poichè non vi si possono evitare gli scorcj disaggradevoli, che sempre occultano la bellezza delle Figure. Pure per non

urta-

urtare interamente la moda fece i due Quadri laterali, dove non entrava che una figura sola per ciascheduno, scorciati secondo il gusto moderno. Fece nello stesso tempo varj Quadri ad olio per particolari: una Cleopatra supplicante a' piedi di Cesare; una Madonna col Bambino, con San Giovanni, e San Giuseppe; altre tre mezze figure per Inghilterra; e una Maddalena di figura intera pel Principe di San Gervasio in Napoli.

In questo tempo capitò in Roma M.r Webb giovane Inglese viaggiatore, il quale non avea altra nozione delle Belle Arti, che quel poco, che ne avea letto negli Autori Greci e Latini studiati nel Collegio donde era di recente uscito. Pieno egli di vivacità e di brama di distinguersi procurò d'essere introdotto presso Mengs, il quale scoperto in lui un grande amore per l'antichità se ne innamorò ben presto,

e come ad un suo proprio figlio gli comunicò quanto sapeva su la sua Arte, e gli diede copie del trattato della Bellezza, e delle riflessioni sopra i tre grandi Pittori. Ritornato in patria il Webb si affrettò di pubblicare il suo trattato della Pittura, che non è che l' intero sistema di Mengs ornato di qualche passo di Pausania e di Plinio, senza mai nominare il fonte donde egli avea tratto tutto il suo sapere; anzi per più occultare il suo plagiato si avanzò a dire che al giorno d' oggi non v' era al mondo alcun Pittore di merito, nè persona cui fossero note le idee che egli dava alla luce. Mengs rise quando M.r Marron, io, e molti altri testimonj di questa scena gli facevamo osservare tanta soverchieria letteraria.

Vebb, *Inquiry into the Beauties of Painting*. Winkelman scrivendo a M.r Usteri nel 1761. si spiega così su questo

auto-

autore. „ Je suis charmé que ma mé-
„ moire soit meilleure que la votre au
„ sujet de l' ouvrage Anglois. Je vous
„ ai marqué dans le temps que ce qu'
„ il y a de meilleur dans ce livre est
„ tiré d'un manuscrit sur la Peinture
„ que Mengs communia à l'Auteur,
„ que j'ai beaucoup connu. Cependant
„ le *Fat* ose avancer qu'il n'y a point
„ de Peintre qui soit en état de faire
„ par lui même les observations qu'il
„ donne, tandis que c'est de Mengs qu'
„ il a emprunté ces observations “.

Pensava in questo modo Mengs di doversi fissare in Roma, quando Carlo III, che in un sol momento avea penetrato in Napoli il di lui merito, lo invitò per mezzo di Don Emanuel de Roda allora suo Ministro in Roma, di passare in Spagna al suo servigio, offerendogli due mila doppie di soldo, casa, carrozza, e tutte le spese della Pittura; e in caso di accettare gli esi-

biva l'occasione di una Nave da guerra, che da Napoli era per ritornare in Spagna. Mengs vi s'imbarcò con la sua Famiglia, e sbarcò in Alicante felicemente il dì 7 di Ottobre del 1761.

Giunto a Corte fu accolto dal Re con tanta bontà, che ne restò sorpreso egli stesso, e gliela continuò Sua Maestà con una costanza eroica, finchè ha vissuto, a dispetto delle trame dell' invidia, e di molte stranezze dello stesso Mengs. Quando questi arrivò a Madrid il Re teneva al suo servigio Corrado Giaquinto, il miglior Pittore a fresco della Scuola Napolitana, e Giambatista Tiepolo, il migliore della Veneziana. Malgrado questi ostacoli subito che Mengs fece vedere il suo primo lavoro, non ostante che punto non si rassomigliasse a quelli degli altri, tutta la Nazione lo acclamò per quel gran Pittore, ch'egli era. La stessa emulazione dovette simulare ap-

plau-

plauso per potere con più sicurezza, e cautela preparare il suo veleno.

Il numero delle Opere fatte da Mengs a fresco, e ad olio nella Spagna è incredibile rispetto al tempo, e alla poca salute, che vi ha goduto. Darò non ostante alla continuazione di queste Memorie un ragguaglio di tutte, contentandomi per ora di accennare le principali, proseguendo la relazione della sua vita. Incominciò egli dal dipingere la volta della camera del Re, dove rappresentò la Corte degli Dei, e vi fece spiccare l'espressione la più sublime, l'armonia la più pura, e le tinte le più soavi a fresco, non mai vedutesi sino ad ora in altro Pittore del Mondo. Gl'ignoranti nel tempo stesso che rimanevano incantati a questa pittura, chiamavan fredda, e disanimata la sua composizione, perchè erano avvezzi a giudicare per mezzo de' soli occhi, e a far poco, o niuno

uso della ragione. Quel riposo delle figure, e quel carattere di divinità, che occulta tutte le imperfezioni, e necessità umane, non può muovere chi è tagliato pel fracasso di Giordano, e per le storpiature di Corrado.

Nell' Appartamento della Regina Madre, oggi abitato dalla Infanta Donna Giuseppa, dipinse l' Aurora col medesimo stile di bellezza, e pare, che le Grazie in premio d'averle dipinte sì leggiadre nella prima volta, gli porgano la mano per rappresentare la Sposa di Titone. Nelle quattro facciate ei fece le quattro Stagioni dell' anno con allusioni sì belle, che l'immaginazione non può andare oltre. Nell' Appartamento della Principessa fece quattro Quadri delle quattro parti del giorno con la stessa bellezza, e con quella grazia, che caratterizza tutte le altre sue Opere. Tutto ride in quella camera destinata per una

Prin-

Principessa, gioja, e delizia della Nazione. Nell' Altare dell'Oratorio privato di Sua Maestà dipinse a fresco una Sacra Famiglia nel breve tratto di otto giorni, e vi fece vedere quanto possedeva egli la sua Arte, poichè seppe eseguire con la prestezza di Giordano le bellezze corrette di Raffaello.

In quel tempo ei dipinse ancora varj Quadri ad olio pel Re, e per le Persone Reali; e Sua Maestà, il cui fino gusto per le Arti non ismentisce mai, gli fece fare tutti i Quadri dell' Appartamento ove dorme, fin anco i sopraporti. Tra queste Opere farò per ora soltanto parola della Deposizione, come la più singolare, che siasi mai veduta dagli uomini. Ciascun Pittore si è ordinariamente contraddistinto in una parte, la quale ha dato il carattere alle sue Opere: Apelle nella grazia; Aristide, e Raffaello nella espres-

sione;

sione; il Correggio nel Chiaroscuro; Tiziano nel Colorito ec.; ma abbracciar tutte queste cose, e produrre eguali bellezze nel genere grazioso, nel robusto, nel naturale, nell'alterato, e condurle tutte colla stessa Filosofia, era riserbato al solo Mengs. Chi vede i suoi Quadri graziosi non crederà, che la stessa mano abbia potuto dipinger questo. Tutto vi spira dolore, e tristezza. Il tuono generale del colore si rassomiglia al modo dorico della Musica, e dell'Architettura. Ciascuna figura mostra quel grado di dolore, che corrisponde al suo carattere. Nel Cristo morto si vede un cadavere, che ha patito infinitamente; ma vi si distingue ancora un corpo perfetto, ed una bellezza divina. Non lo sfigurò con piaghe, o con sangue, come han fatto altri Pittori di fama, che han posto il loro studio a chi poteva più straziarlo, e farne un morto

il più orrendo: gente ignorante, che opera per i sensi materiali d'altri ignoranti simili a loro. Mengs era Filosofo, e dipingeva per i Filosofi. La Vergine in piedi, e con gli occhi fissi al Cielo sembra offrire al Padre il sagrifizio del maggior dolore, che l'umanità possa soffrire. La positura estatica, e immobile, le braccia aperte, e cadenti, i muscoli del viso senza moto, finalmente il suo manto turchino con la veste d'un colore smorto contrapposto alla pallidezza della sua faccia fanno un'espressione, che non si può mirare senza intenerirsi. Nella Maddalena il dolore è più umano, ed ella par tutta occupata nella cura del Cadavere. Una moltitudine di lagrime versate da' suoi begli occhi indicano la tenerezza del suo cuore. San Giovanni co' muscoli della fronte gonfi, e cogli occhi pregni di sangue in vece di lagrime, spiega l'intensità

del

del patimento, di cui è capace un giovane robusto, che non può prorompere in pianto. Un Servo, che portando un vaso d'aromi pel Sepolcro, si mette a contemplare questo spettacolo, esprime quella stupida situazione, propria di chi patisce macchinalmente, e senza interesse: le altre Immagini risentono, e mostrano quella pena, che deve anche provarsi macchinalmente. In fine quello, che spetta al Paese, e al luogo della Passione, è soltanto accennato, per non divertir la vista dall'azione principale; ma tutto mostra l'orror della scena, in cui ha patito il Signore dell'Universo. Questo Quadro deve chiamarsi il Quadro della Filosofia, e con più verità, che delle Pitture della ruina di Troja nel Tempio di Giunone Cartaginese, si potrebbe dire *sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt.*

Occcupato Mengs in adornare il Pa-

lazzo

lazzo del suo Sovrano cercò anche rendersi utile col formare nella Spagna una Scuola delle Arti, e propose all'Accademia, di cui egli era Membro, varj regolamenti secondo le sue sublimi idee. Furono abbracciati: ma nel metterli in pratica l'ignoranza, e la passione seppero tendere tali reti al suo incauto, e innocente genio, che non solo non si eseguirono, ma furono ritorti a disgustarlo de' suoi progetti, e fino a intaccare la sua riputazione. Tiriamo un velo sopra questa scena delle miserie umane, anzi copriamola d'obblio per onore dell' umanità.

Le affiizioni dell' animo, la privazione d'ogni sollievo, e il disordinato metodo di lavorare sconvolsero interamente la salute di Mengs. Prima dell' alba ei si metteva a dipingere a fresco, e senza interruzione, neppure per pranzare, proseguiva fino a notte:

allo-

allora prendendo pochissimo alimento; si chiudeva in sua casa ad un nuovo lavoro, a disegnare, e a preparare i cartoni pel giorno seguente. Avea mandata a Roma la sua Famiglia, e con ciò s'era privato dell'unico sollievo, e diletto, che poteva avere. Si aggravò la sua infermità, perdè lo stomaco, e cadde in una consunzione tale, che ognuno lo credeva prossimo a morire. In questo stato il Re gli concedette licenza di ritornare a Roma; ma non potendo reggere alla fatica del viaggio fu costretto fermarsi a Monaco, dove l'abilità d'un Medico, e la bontà dell'aria lo rimisero in forze per continuare il cammino. Giunto qui incominciò a rincorarsi, e si rimise bastantemente. Vi dipinse un Quadro di Cristo, e della Maddalena nella situazione del *Noli me tangere*. Ne intraprese poi un altro molto maggiore pel Re, rappresentante la Natività

tà. In questo egli ebbe in mira di lottar con Correggio nella sua famosa Notte. La posterità giudicherà se egli lottò bene, e se vinse. Siccome nel Quadro della Deposizione tutta la scena rappresenta il dolor più sublime, questo al contrario esprime la bellezza più ridente, che i sensi, e la ragione possan godere.

Non vi si vede altra luce che quella, che sfolgora dal bambino Dio, e tutto v'è illuminato in maniera, che par che la vista passi al di dietro delle figure. Le loro carni sono sì veraci, che se Tiziano fosse stato capace di farle uguali non le avrebbe sicuramente saputo scegliere con quella proprietà, con cui Mengs le scelse. La Vergine non è una bella Villana, o Contadina, come quelle, che impiegava Raffaello in somiglianti casi, il quale giammai non s'innalzò sopra il più bello, che si trova nella Natu-

ra. Mengs seppe figurare una bellezza eroica, e di mezzo tra'l divino, e l' umano. Tra i Pastori, e la compagnia v'è anco il suo Ritratto. Egli fece pure pel Re due Quadri piccoli, San Giovanni, e la Maddalena, che sono stati incisi da suo Genero Carmona.

In questo tempo gli fu proposto per parte del Papa Clemente XIV di dipingere qualche cosa nel Vaticano. Era questo il suo desiderio più favorito, per lasciare di sè alcuna memoria in quell'emporio dell'Arti: onde accettò subito la proposizione; ma con protesta di non doversi parlare di paga.

Intraprese dunque la pittura del Gabinetto del Museo, che si destinava nel Vaticano per custodia de' frammenti dei Papiri antichi. Nel Quadro di mezzo alla volta egli rappresentò lo stesso Museo, e in esso la Storia, che sopra al Tempo sdegnato scrive

le sue memorie: Giano da un fianco, e dall'altro un Genio in atto di portare al Museo alcuni rotoli di Papiri: la Fama volando annunzia al Mondo il Museo, e senza essere tanto orrenda, come la Sorella d'Encelado, si conosce nondimeno lei essere *pedibus celerem*, *et pernicibus alis*. La composizione, il colorito più brillante e soave che se fosse ad olio, la magia del chiaroscuro, l'espressione, e una certa armonia, e riposo, che acquieta, e fissa la vista, rendono questa Pittura il primo fresco del Mondo senza alcuna esagerazione. Su i soprapporti egli effigiò Mosè, e San Pietro seduti entro nicchie accompagnati da Genj. Nella fisonomia del primo si scorge l'autorità del Legislatore confidente di Dio, e nel secondo la Fede, che non esamina. Egli dipinse quest'ultimo a tempra, per non danneggiare con la calce del fresco le dorature, che in-

tanto s'eran fatte per gli ornamenti. I quattro Genj, che accompagnano le nicchie, sono d'una bellezza ideale tanto sublime, che lo sguardo non si sazia di mirarli, nè la ragione di ammirarli. Anco gli ornati di questo sontuoso Gabinetto sono di suo disegno, e diretti da lui, e alludono alle Arti Egizie, per essere i Papiri manifattura di quel Paese. I Marmi, i Bronzi, l'Architettura han tutti la stessa allusione: il solo pavimento non è disegno di Mengs.

Quando egli faceva quest' Opera eran circa tre anni, che trovavasi in Italia, e si era ben rimesso in salute; per conseguenza non avea alcuna buona ragione di trattenervisi tanto, senza darne conto al Re, il quale nondimeno gli continuava i suoi soldi, come se lo stésse servendo a Madrid. Avea in oltre intrapresa l'Opera dei Papiri senza licenza, e senza sua saputa.

puta. Qualunque altro Sovrano, fuorchè Carlo III, si sarebbe risentito di questo abuso di bontà; ma l'instancabile di lui pazienza si contentò di farmi indagare riserbatamente le ragioni, che ritenevano Mengs in Italia. Io rappresentai a Sua Maestà il vero, scusando Mengs colla sua passione per Roma, dove è il centro delle Belle Arti; colla tenerezza per la sua Famiglia, da cui non avea coraggio staccarsi; coll'amore per la gloria, tanto propria, e scusabile in un Artista del suo merito, per lasciare una memoria a lato di quelle di Raffaello; e finalmente rilevai la sua delicatezza in non aver chiesto nulla da altro Sovrano, perchè serviva il Re di Spagna; promettendo nello stesso tempo, che io avrei fatto in modo ch'egli partisse presto per Madrid.

Alla insinuazione indiretta, ch' io gli feci, egli si turbò, e prese la ri-

soluzione precipitosa di lasciare incompleta l' opera dei Papiri, e partirsene immediatamente. Niuna riflessione fu capace di distorlo. Fu prima a Napoli a fare i Ritratti di que' Sovrani, come avea promesso all' augusto Genitore. Ma in vece di terminarli tutt'e due, secondo la premura, con cui era partito da Roma, si trattenne in Napoli tutto l'inverno, e se ne ritornò con le sole teste dipinte. Giunto qui non potè resistere alla voglia di terminare quel che mancava alla camera dei Papiri; e fu allora, ch'ei fece il Quadro del surriferito San Pietro.

Finalmente si staccò da Roma per ritornare in Spagna con tutta la sua Famiglia, ad eccezione delle sue cinque Figliuole, che lasciò in un Convento raccomandate a suo Cognato il celebre Pittore Signor Marron. Quattro mesi dopo, passando io per Firen-

ze

ze per andare a Parma, lo ritrovai colà detenutovi dalla regolare sua irresoluzione; e al mio ritorno due mesi dopo accadde lo stesso. In quel breve mio soggiorno in Firenze fece egli il mio Ritratto; e la sua amicizia gli fece fare una maraviglia dell' Arte. Ritornato io in Roma, e dovendo cinque mesi dopo ripassare per Firenze, lo indussi finalmente a partire per la Spagna. Ei lasciò in quella Città due Quadri, uno per la Gran-Duchessa, e l'altro pel Gran-Duca. Il primo rappresenta la Vergine col Bambino, e San Giovanni, e con due Angeli ai lati, tutti un poco più di mezze figure. La bellezza di queste immagini incanta gl' intelligenti, e chiunque non lo è. Tutto è ideale, nè la Natura offre oggetti sì belli. L'altro Quadro è il Sonno di San Giuseppe, ed è impossibile esprimer meglio gli effetti del sonno, e nello stesso tempo si cono-

sce un uomo, che ha dormito agitato da pensieri. Prima di partire da Firenze terminò il Ritratto del Cardinale Zelada, che avea cominciato in Roma, e fece ancora altre piccole Operette.

In questi anni, che Mengs dimorò in Italia, studiò, o per meglio dire migliorò di molto la sua *maniera* (1). Chiunque vorrà paragonare le sue Opere anteriori a quest'epoca con le altre fatte dopo ravviserà questa differenza. Lo studio più serio fatto su l' antico, e specialmente su le Pitture di Ercolano, gli manifestarono il vero fonte della Bellezza, e la strada,

per

(1) *Maniera* in Pittura si prende in buono, e in cattivo senso. In buon senso vale lo stesso che *stile*; e perciò dicesi, che Raffaello, per esempio, ebbe tre maniere. In cattivo senso è quella pratica, che hanno i cattivi Pittori di copiar loro stessi, e di ripetersi coll' allontanarsi dal vero; cosicchè fanno tutte le cose in un solo modo. La peggior taccia d' un Pittore è dirglisi *ammanierato*. Giordano, Solimena, Corrado, con tutta la sua Scuola sono modelli di *Ammanierati*.

per cui i Greci la rinvennero. Nelle sue prime Opere, non ostante la sua correzione, il suo colorito, e la sua poesia, si scorge talvolta lo studio, e la lima. Nelle ultime tutto è facilità, tutto è grazia, e sembran fatte colla stessa forza insensibile, e occulta, con cui fa le sue la Natura. Il suo Chiaroscuro ha anco più vigore; e gli effetti della luce riflessa, e della prospettiva aerea fanno un'illusione tale, che non si trova in niun altro Pittore.

In questo stile ei dipinse a Madrid il gran Salone dove pranza il Re: questa sola Opera basterebbe a fare la riputazione di molti Pittori. Sopra la mensa di Sua Maestà ei figurò l' Apoteosi di Trajano, Principe Spagnuolo il più buono di quanti occuparono il trono de' Cesari, e il modello del Trajano, che ora regge le Spagne. In fronte vi è il Tempio della Gloria, dove conducono tutte le virtù, che

riu-

riuniscono la composizione. Ma di questa Pittura, e di tutte le altre, che Mengs lasciò in Spagna, parlerò nella Relazione, che darò a parte.

Nel Teatro domestico de' Principi in Aranjuez dipinse la volta, e nel suo mezzo il Tempo irato, che rapisce il Piacere, dalla cui testa cadono i fiori della ghirlanda. Questa immagine è delle più graziose composte da Mengs, e nell' espressione si vede l' ingiuria del Tempo, e il precetto d' approfittarsene. Il restante della volta è accompagnato da Cariatidi a chiaroscuro, che saranno un monumento, e una scuola del Disegno di questo grand' Uomo.

Sembra impossibile, che in poco più di due anni, che Mengs era ritornato a Madrid, vi abbia egli potuto dipingere tante cose, quante ne dipinse. La difficoltà però cessa quando si considera l' applicazione, e l' incessante

lavo-

lavoro di un uomo, che in tutta la sua vita non si distrasse in altro, e non fece che dipingere, e studiare.

Ma queste fatiche oppressero la sua salute, e mossero l'animo del Re a condiscendere al suo desiderio di ritornarsene a Roma, centro delle sue brame. Sua Maestà lo trattò con la generosità ch'è propria di lui, lasciandogli piena libertà, e tre mila scudi di paga, con altri mille di più da ripartirsi in pensioni per doti alle sue Figlie.

Ecco Mengs in Roma in mezzo alla sua Famiglia con una riputazione la più bene stabilita per tutto il Mondo, e con fondi da non ricercar più la sua sussistenza colla fatica. Sembra, che dovesse esser l'uomo il più tranquillo, e il più felice dell'Universo. Avvenne nondimeno tutto il contrario. In poco tempo perdè la Consorte, che egli idolatrava, e con ragio-

gione, poichè ella era un esemplare di virtù, di onestà, e di compiacenza pel suo caro Sposo. Da quel punto gli si alterò l'immaginazione in guisa, che divenne un continuo flagello di sè stesso, e di chi vivea con lui. I suoi mali antichi ripresero maggiori asprezze, e ne produssero de' nuovi. L'impressione del freddo, che sempre gli nocque, e che in quell'inverno fu qui eccessivo, lo fece dare in un altro estremo di vivere, e di dipingere in appartamenti chiusi con gran camini accesi, con stufe, e con bracieri pieni di fuoco. Questo eccedente calore del fuoco rarefaceva, e disseccava l'aria più di quel che conveniva pel respiro. I suoi polmoni perdevano la loro elasticità, e ricevevano le emanazioni pregiudizievoli di un'infinità di colori minerali disciolti dal caldo nell'ambiente. Molte volte a me è accaduto dovermi privare della sua compagnia,

non

non reggendomi la testa in quell'atmosfera appestata del suo appartamento. Quando ei dipingeva a fresco era anche peggio , perchè si metteva sul palco in una positura forzata contro la volta, e vi respirava gli aliti venefici della calce, e de' minerali, che si usano in questo genere di pittura. La sua linfa s'ispessì in maniera, che non nudriva più il suo sangue. I suoi muscoli, e i vasi perdettero l'elaterio: gli si estinse quasi affatto la voce: una tosse cupa e secca lo tormentava; e il suo aspetto era d'un vero cadavere. I Medici, non sapendo dire altro, lo dichiararono tisico.

Non ostante sì deplorabile stato di salute , e una tanta prostrazione di forze ei non interruppe neppure per un giorno i suoi lavori. Terminò un Quadro di Andromeda , e Perseo incominciato anni prima, e vi fece spiccare il carattere eroico de' Greci; carat-

rattere, che non può essere gustato dal volgo ignorante delle bellezze ideali. Questa Opera, destinata per l'Inghilterra, fu predata da una Nave Francese, e non si sa finora che ne sia avvenuto. Negli ultimi momenti di sua vita fece un cartone a lapis della Deposizione in differente modo di quello, che sta nella Camera del Re; e malgrado la ripetizione dello stesso assunto seppe variar la composizione, e l'espressione in guisa, che mancano voci per ispiegarlo. Il maggior Filosofo da Socrate in qua non ha descritti i movimenti dell'anima con la proprietà, col calore, e sì degnamente come Mengs gli ha espressi ne' corpi di questo Quadro con soli due colori. Mentre io sto scrivendo tali cose tutta Roma sta ammirando questo prodigio dell'Arte, e il Marchese Rinuccini di Firenze ha offerto mille scudi per questo Disegno, e lo ha avuto.

Prima che Mengs partisse per la Spagna l'ultima volta avea avuta commessione di fare un Quadro per la Basilica di San Pietro, nel sito, in cui è la caduta di Simon Mago del Vanni. Il luogo è pericoloso, per la disgrazia d'altro Pittore, che ancora vive, e che vide rigettata di là la sua opera. Mengs ritornato a Roma pensò intraprender questo Quadro malgrado i disgusti sofferti dalla sciocca petulanza del Soggetto incaricato delle faccende di quella Chiesa. Pensò poi cambiare il soggetto del Quadro, ed effigiarvi la Consegna delle Chiavi a San Pietro; tanto più, che essendo questo l'articolo più importante della vita del Santo, e fondamento di quel gran Tempio, e di tante altre cose, non v'è alcun Quadro, che lo rappresenti. Quanti Pittori han trattato questo assunto, tutti vi hanno espresso l'allegoria delle parole di Cristo col

ma-

material imbarazzo in mano di chiavacce da magazzino, o da fenile. Mengs, tutto sublime, e spiritoso nelle sue idee, divisò effigiare in questa storia Cristo, che con una mano conferma San Pietro, e coll'altra alzata gli addita il Padre Eterno, il quale in un trono di maestà ordina a' suoi Angeli, che vadano a recare a San Pietro le Chiavi, le quali qui non fanno il principale soggetto, e nel tempo stesso pare, che egli scriva col dito in una tavola di marmo, sostenuta da' suoi Ministri, *Quodcunque ligaveris super terram* ec.. La sublimità dell' espressione del Padre palesa il Creatore di tutte le cose; in Cristo si vede la bontà, e l'amore; in San Pietro la fede più viva, e più determinata; nella turba degli Apostoli ciascheduno è corrispondente alla sua età, e alle sue circostanze. L'intelligenza della composizione, il riposo della vi-

sta,

sta, la proprietà delle vesti, la naturalezza delle pieghe, e il contrapposto tra la serietà dei vestiti, e la snella nudità degli Angeli nella Gloria, provano bene, che Mengs destinava questo Quadro alla competenza di tante maraviglie contenute in quel Tempio. Di tutto ciò egli non ha lasciato che uno sbozzetto sufficientemente finito a chiaroscuro, alto cinque palmi, che forse, perchè esce dalle ordinarie composizioni, non è stato acquistato da que' Signori, e che probabilmente andrà nelle mani di qualche profano.

Vengo ora all'ultima Opera, in cui Mengs depositò il resto del suo sapere, e sorpassò sè stesso. Aveagli il Re ordinati tre Quadri grandi per la nuova Cappella di Aranjuez, e incominciò dal principale rappresentante la Nunziata. Dopo aver lavorato due mesi a meditare, e a disegnar questo

Quadro, la mattina, che lo incominciò mi trovai io presente con M.r Hevverson, abile Scultore, che modellava il mio Ritratto sotto la direzione dello stesso Mengs. Lo trovammo, che fischiava, e cantava solo. Gliene domandammo la cagione; ed egli ci disse, che ripeteva una Suonata di Corelli, poichè voleva far quel Quadro in uno stile della Musica di quel famoso Compositore. I moderni Pittori, fatti a riscuotere applausi da chi si arroga il titolo d' intelligente, si rideranno forse al sentire, che un Quadro si faccia per via d'una Suonata; ma ben altrimenti penserebbero se sapessero con fondamento la Professione, e studiassero i Greci un poco più di quel che fanno. Non vi è cosa, che tanto rassomigli alla Pittura quanto la Musica: l' una, e l'altra sono Arti d'imitazione: hanno per oggetto la bellezza, e hanno bisogno dell' armonia.

Un

Un suono qualunque non è bello se è soltanto una semplice imitazione; nè una Pittura è bella quando non fa che imitare un oggetto. Entrambe sarebbero copie fedeli, e niente di più. Potrebbe dilettar gli orecchi una Musica; ma, secondo dice Platone nel libro secondo delle Leggi, solamente è lodevole quella, che esprime la bellezza, nè deve esser gustata soltanto dall'udito, ma bensì dalla ragione de' buoni, e degl' intelligenti. Le Leggi, che egli chiama *Citarede*, non permettevano a' Greci usare un modo di Musica differente da quel che richiedeva un assunto, e per traslato applicavano le denominazioni della Musica alle altre cose, come vediamo in Diogene Laerzio, il quale per denotare la semplicità, e la serietà del vestito di Polemone dice, che rassomigliava al modo dorico della Musica.

Mengs, che avea penetrato nella delica-

licatezza de' Greci, e della sua Arte, sapeva, che in un assunto campestre, e pastorale dovea impiegare il modo peonio, e non il ditirambico; in un Baccanale conveniva bensì questo, e non quello. In una Deposizione un modo dorico, e in una Natività, o in una Nunziata il genere cromatico, allegro, e grazioso. Qualunque delle sue Opere, si vegga si vedrà sempre osservata questa convenienza, e, senza sapersi come, si sentirà internamente quella vera impressione, che deve esser prodotta dal suo determinato genere.

Il di lui carattere nobile, ed elevato gli faceva abborrire ogni argomento basso, e plebeo. Ei non poteva soffrire la Musica buffa, nè i paesaggi, nè le bambocciate, e molto meno i ridicoli grotteschi, e gli arabeschi, su' quali pensava come Vitruvio, come Plinio, e come la più sana

anti-

antichità (1). Infatti tali cose parlan solo ai sensi; ma la Musica, e la Pittura seria, ed eroica vanno alla ragione più depurata, ed eccitano idee sublimi, che ingrandiscono la nostra na-

 tura.

---

(1) Niuna cosa muove tanto l'indignazione del buon Vitruvio, quanto questo depravato gusto de' grotteschi, e degli arabeschi. Si senta quanto ne dice questo venerando Autore, che forse potrà servir d'argine alla corruzione della Pittura, che alcuni hanno ricacciata in questi ultimi anni appoggiandosi su l' esempio di Raffaello.

,, Queste Pitture (*le buone*), che erano dagli Antichi copiate da cose vere, sono ora per depravato costume disusate; ,, giacchè si dipingono su gl' intonachi mostri piuttosto, che ,, immagini di cose vere. Così in vece di colonne si pongono ,, canne, e in vece di frontespizj arabeschi scanalati, ornati di ,, foglie ricce, e di viticci, o candelabri, che reggano figure ,, sopra il frontespizio di piccole casette; o molti gambi teneri, che sorgendo dalle radici con delle volute racchiudono senza regola figure sedenti: come anche fiori, che usciti dai ,, gambi terminano in mezzi busti, simili alcuni ad effigie umana, altri a bestie: quando che queste cose non vi sono, non ,, vi possono essere, e non vi sono mai state; eppure queste ,, nuove usanze han prevaluto tanto, che per ignoranti falsi giudizj si disprezza il vero valore delle Arti. Come può mai infatti una canna veramente sostenere un tetto, o un candelabro ,, una casa cogli ornamenti del tetto, o un gambicello così sottile, e tenero sostenere una figura sedente; o pure da radici,

,, e gam-

tura. In una parola il primo è tutto materia, il secondo è tutto spirito; ma bisogna aggiungere la facilità in quello, e la difficoltà in questo.

Il

„ e gambi nascere mezzi fiori, e mezze figure? Eppure gli uo-
„ mini non ostante che tengano per false queste cose, non solo
„ non le riprendono, ma anzi se ne compiacciono, non rifletten-
„ do se possano essere, o no queste cose: onde la mente gua-
„ sta da falsi giudizj non può più discernere quello che può es-
„ sere, o non essere per ragione, e per regole di decoro. Nè
„ mai si debbono stimare pitture, che non sieno simili al vero;
„ e ancorchè fossero dipinte con eccellenza, pure non se ne de-
„ ve dar giudizio se non se ne troverà prima col suo razioci-
„ nio la ragione chiara, e senza difficoltà". Si può vedere il resto, portato con uguale energia, e con grazia sopra un esempio di Apaturio Alabandeo, che dipinse eccellentemente in un Teatro dei Tralliesi mostruosità siffatte, le quali incantarono tutti, fuorchè il Matematico Licinio, il quale co' fulmini delle sue ragioni fece disfare quell'opera; e lo stesso Pittore ebbe abbastanza coraggio di disapprovarla, e di rifarvene un'altra secondo le regole della verità.

Riguardo alle Pitture de' paesi, delle vedute, delle marine, delle bambocciate, che introdusse in Roma Ludio in tempo di Augusto si può veder Plinio libro XXXV cap. X, dove per contrapposto di quelle Pitture, che si facevano su' muri con gusto tanto stravolto, loda quelle di Storia, che furono le sole conosciute da' Greci, e si esprime così: *Sed nulla gloria Artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere: eoque venerabilior apparet antiquitas*.

Il Quadro della Nunziata, di cui io avea incominciato a parlare, fu principiato da Mengs, come egli disse, secondo il carattere della Musica di Corelli, in cui l'armonia è sì ben distribuita, che i sensi si trovan commossi ugualmente, e blandamente, senza che un tuono più forte, o più debole distrugga la dolce impressione dell' altro, e senza che perciò decada in monotonía ritiene anzi la vista con piacer tale, che non si sa come distaccarsi dall' oggetto. La cagione n'è la bellezza ideale; e pare impossibile, che mente umana abbia potuto elevarsi a tal segno. Nella Madonna si vede espressa l'umiltà, e la gioja modesta dopo passato il primo turbamento. La bellezza dell' Angelo Gabriello, e degli altri della Corte Celeste è corrispondente al carattere dei Ministri d' un Dio, e all' espressione del loro serio godimento per sì alto ministero. Ri-

 salta

salta sopra tutti il Padre Eterno, il quale, se col piccolo noi possiamo dare idea del grande, e delle divine cose con le umane, egli solo ci può far concepire l'immagine dell'onnipotente eterno Creatore. Michelangelo, e Raffaello lo hanno rappresentato sempre in un'aria fiera, e terribile, e con veste fosca, che gli dà un tuono triste, onde sembra il loro scopo tendente a fargli incuter terrore. Diceva Mengs, che il suo Padre Eterno era il Padre della Grazia; e perciò lo vestì di bianco, e gli diede un'espressione di maestà, e di bontà, che fa amabile fin l'impero, e il potere.

Questa fu l'ultima Opera del nostro Mengs, il quale se ne morì mentre la dipingeva, e precisamente quando ei lavorava al braccio dell'Angelo Gabriello, che ha il giglio. Pochi conoscono, che questa Pittura non è finita, quantunque le manchi ancor mol-

to

to di quello, che l' Autore chiamava l'ultima grazia. Finalmente Mengs morì lasciando imperfetta la sua Nunziata, come Apelle la sua Venere. L' uno, e l' altro si proposero superar tutte le loro Opere anteriori ne' loro ultimi Quadri; e niuno de' due li terminò, nè si trovò poi chi fosse capace di compirli. *Apelles inchoaverat aliam Venerem Cois, superaturus etiam suam illam priorem; invidit mors peracta parte; nec qui succederet operi ad præscripta lineamenta inventus est.* Ebbe il Quadro della Nunziata di Mengs la stessa sorte dell' Iride di Aristide, dei Tindaridi di Nicomaco, della Medea di Timomaco, come della suddetta Venere di Apelle: tutte Pitture lasciate incomplete da' loro Autori, e secondo Plinio più stimabili che se fossero compite, perchè *lineamenta reliqua, ipsæque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est: manus cum id agerent,*

rent, extinctae desiderantur. Non è questa la sola circostanza, che rende rassomiglianti questi due gran Pittori. L' antico godette il favore d' Alessandro, e il moderno quello di Carlo III. L' uno, e l' altro si sono contraddistinti per la grazia, che impressero nelle loro Opere, la quale è quel che si sente, e non si sa spiegare, cioè una certa soavità dei dintorni, e una certa facilità ne' movimenti, che non compariscono mai forzati; come altresì nel cogliere quel preciso movimento, che prendono tutte le parti quando si mostrano gradevoli; e finalmente nella naturalezza, e nell' armonia della composizione, e del colorito. Apelle era sincero fino a confessar ch' era superato da Anfione nella Composizione, e da Asclepiodoro nella Prospettiva. MENGS non gli cedeva neppure in sincerità, come vedremo per qualche esempio. Ma sicuramente que' due

Gre-

Greci non seppero di Prospettiva, e di Composizione più di lui. L'ingiuria del tempo ci ha privati degli Scritti di Apelle; e MENGS comparirà probabilmente più felice co' suoi. Finalmente quegli accordava i suoi colori con una vernice, che, secondo Plinio, univa le tinte, e preservava i colori dalla polvere, e dalle macchie: la vernice impiegata da MENGS non la cede certamente a quella di Apelle a dispetto di quanto ne abbiano mormorato alcuni Pittorelli ignoranti.

Sembrerà forse, che con questi discorsi io vada sfuggendo il doloroso passo della morte dell' Amico. Confesso, che la mia sensibilità soffre molto alla rimembranza di questa scena: ma giacchè devo soffrirla riferirò il più brevemente quella miserabil tragedia. La fatica, e i mali avean ridotto MENGS alla maggior debolezza: non si perdeva però la speranza di ri-

met-

metterlo, se si fosse potuto ridurlo ad un metodo di vita più tranquilla, e disoccupata. La sua impazienza giunta all'immaginativa la più ardente gli fecero prestar fede a un Ciarlatano suo compatriota, che gli promise guarirlo in pochi giorni. Costui gli diede segretissimamente senza alcun sentore de' Medici, nè di veruno della Famiglia un purgante sì violento, che gli esaurì le poche forze, che gli restavano, e gli cagionò varj deliquj, ne' quali si ebbe per morto. Riavutosi, ma malamente, da questo attacco, gli restò un grande vaneggiamento, e gli si fissò in capo di mutar casa, molestando tutta la sua gente, affinchè andassero a vedere, e a prendere quante case spigionate erano in Roma. E` da notarsi, che allora egli ne teneva tre; una, che rifabbricava, e due in affitto. Nondimeno una mattina si fece repentinamente trasportare

in

in una Locanda situata a Strada Condotti, portando seco la molesta compagnia de' suoi mali, e de' suoi pensieri, e di là a pochi giorni si trasferì in un'altra a Strada Gregoriana; e continuando la sua corrispondenza clandestina coll'Empirico, il quale lo avea indotto a prendere certi gelsomini, che con molta fama di miracolosi distribuisce una Monaca di Narni. Per compimento dell' opera vi mescolò (come si è scoperto dopo) una buona dose di antimonio diaforetico, che in poco tempo distrusse quella macchina già mezzo rovinata. In questa guisa la ciarlataneria, e la superstizione si combinarono per privare il Mondo d'un Uomo sì degno di più lunga vita, poichè non avea vissuto che cinquant'un anni, e tre mesi.

Il suo cadavere fu seppellito, assistenti alle esequie i Professori dell' Accademia di San Luca, nella Par-

roc-

rocchia di San Michele alle falde del Gianicolo. Indi gli fu fatto collocare il suo Ritratto in bronzo (*), modellato già sotto la di lui direzione, nel Panteon a canto a quello di Raffaello, con sotto la seguente Iscrizione:

ANT. RAPHAELI . MENGS
PICTORI . PHILOSOPHO
IOS. NIC. DE . AZARA . AMICO . SVO . P.
MDCCLXXIX .
VIXIT . ANN. LI . MENSES . III . DIES . XVII .

Le sue Opere, e i suoi Scritti gli assicurano un posto nel Tempio dell' Immortalità; e i suoi costumi, e il fondo della sua bontà una dolorosa memoria nel cuore de' suoi Amici.

La vita, e lo studio di quest'Uomo dovrebbero servir di stimolo a chiun-

que

(*) Ora è in marmo, perchè l'ho fatto mutare a causa che il bronzo in quel sito non facea bene.

que si applica alle nobili Arti per mettersi nel buon cammino della perfezione. Suo Padre lo diresse bastantemente bene nella sua prima infanzia, avvezzando il suo occhio all'esattezza: però io l'ho sentito più volte querelarsi d'averlo occupato a disegnare stampe; perchè queste, per quanto buone sieno nel loro genere, perdono sempre nell'incisione parte dell'eccellenza de' loro originali, i loro contorni sono sempre più caricati, e si slontanano da quella semplicità, che fa la vera bellezza. Il metodo di dare una scrupolosa ragion di tutto è necessario: si deve però usare con discrezione, altrimenti si avvezza la Gioventù ad osservar troppo le minuzie d'ogni parte, perdendo l'attenzione del tutto, e del grande. Egli si lamentava ancora, che suo Padre lo avesse occupato a dipingere a Smalto, e in Miniatura; perlocchè durò

poi

poi fatica a disfarsi del gusto secco [1], e minuto, che porta seco quel genere. Il vero è, che MENGS seppe liberarsi interamente anche di questo difetto, quando ne' suoi ultimi tempi fece per compiacenza alcune Miniature. Non so però se ne abbia fatte più di quattro, tre delle quali sono in mio potere.

La sua venerazione per l'Antichità era grande senz'essere fanatica: dove trovava i difetti, li notava. Tra rilevare gli errori, e le bellezze di un' Opera passa questa differenza, che là bastan gli occhi, qui è necessaria la ragione, illustrata, ed accompagnata da

(1) *Secco* in Pittura si dice per metafora di quelle cose, alle quali manca un certo suco, e pastosità, come succede alle carni disseccate, e aride. Il rapido passaggio da una tinta all'altra differente, e le linee troppo rette tolgono alle Pitture ogni soavità. E siccome in Miniatura si opera con punti, i quali non si possono riunire in maniera, che sia impercettibile il passaggio dall'uno all'altro, perciò è difficile fare una Miniatura, che non sia secca.

da quella fina sensibilità, che non è tanto comune. L'invidia, e la malignità di abbattere gli altri per comparire più alti su le loro rovine, ci suole render lincei in vedere gli altrui difetti: e chi li manifesta in qualunque opera, e ne tace il bello, è sicuramente un ignorante, o un invidioso, e forse l'uno, e l'altro. Niuno al pari di MENGS conosceva il buono delle Statue antiche, e lo manifestava. Più volte egli contemplando meco il sublime Laocoonte si accendeva d'entusiasmo per le sue bellezze; e in una sola occasione mi fece osservare, che la tibia dritta d'uno dei Figli era molto più corta dell'altra.

Col motivo d'aver donati al Re per la sua Accademia tutti i gessi della sua collezione di Statue (collezione unica, che gli era costata somme superiori alle sue finanze), ei pensava fare un Trattato su la maniera di ve-

dere le cose antiche, e scoprirvi le loro bellezze. Temeva, che si trovassero in Europa persone, che da qualche difetto prendessero leva di declamare contro il merito reale di quelle Opere. La morte ci ha privato di questo Scritto; e io son sicuro, che sarebbe stato un modello di sagacità, e di Filosofia. Solo egli era capace di scoprire, e dimostrare, come fece in una Lettera a Monsignor Fabroni, che il Gruppo di Niobe non era che una mediocre copia dell'insigne originale, di cui parla Plinio. Era tale la sua intelligenza, che avendo io ritrovato in una Cava, che facevo nella Villa dei Pisoni a Tivoli, una testa molto maltrattata, e irriconoscibile, subito ch'ei la vide mi disse, ch'era scultura del tempo d'Alessandro Magno. Pochi giorni dopo si trovò il resto coll'iscrizione, che autenticava essere il Ritratto dello stesso Alessan-

dro.

dro. Finalmente convien sapere, che tutto quello, che è di *tecnico* nel libro della Storia dell'Arte di Winkelmann, è del suo amico MENGS; e questo basta per dare un'idea di quanto egli avea meditato su le Opere degli Antichi.

Avendo io scoperto una casa antica nel Monte Esquilino con varie Pitture a fresco, accorse subito MENGS per vederle, e determinando che s'incidessero si esibì farne i disegni; ma non contento ancora di questo intraprese di copiarle in piccolo con un amore, e con un impegno incredibile; e lo eseguì con le tre prime facendo tre prodigj dell'Arte, che con generosità mi regalò. La morte non permise, che compisse le restanti, ch' erano tredici degli originali ritrovati.

Nella stessa Cava d'Antichità si trovò fra le altre cose una Venere di marmo d'una scultura sì perfetta, e

d' uno stile sì grazioso, che innamoratone Mengs volle per forza ristaurarne di sua mano le parti, che le mancavano. In sua vita non avea mai toccato scarpello; però il gran talento, e il sapere fecero, che il marmo gli ubbidisse colla stessa docilità, e perfezione come i colori; confessando gli stessi Professori, che eccettuate le Opere degli Antichi del miglior tempo non avean veduto scolpire con tanta correzione, grazia, e delicatezza. Con tutto ciò Mengs soddisfacendo tutti, sè stesso solo non contentava, e avea levate alla Statua le prime gambe, e abbozzatene delle altre, che sono restate imperfette alla sua morte; ma io ho avuto cura di restituir le prime, conservando questo tesoro dell' Arte.

Niuna cosa prova tanto il grado fin dove giunse Mengs nello studio dell' Antico, quanto il fatto seguente. Si di-

vulgò per il Mondo che in Roma si vendevano pitture antiche trafugate dall' Ercolano. Il Re diede ordine di cercarne il ladro, il quale trovato subito e carcerato confessò che le supposte pitture erano opera delle sue mani, e le spacciava per antiche per guadagnarvi di più. Se ne fece la verificazione col fargli lavorare nella carcere alcuni quadri ad imitazione degli Erculanesi che contrafece a maraviglia. Confessò d'averne fatti molti, che gli Inglesi avean comprati per antichi, e per tali e come rarità preziose ora si mostrano in Inghilterra. Confessò anche d' averne venduti in Roma, ed esserne parecchi nel Museo del Collegio Romano, de' quali fece incidere molti il P. Ambrogio allora Gesuita pel suo Virgilio, e ne diede la spiegazione con serietà grande.

Nello stesso tempo un certo Casanuova allievo di Mengs fece due qua-

dri nello stesso gusto antico, e per ridersi di Winkelmann, con cui non era più amico, glieli fece capitare sottomano, come se fossero stati scavati fuori di Roma. Il buon Winkelmann se lo credette, e ne diede una spiegazione pomposa nella prima edizione Tedesca della sua Storia dell' Arte. Ma scoperto poco dopo l'inganno, l' Antiquario ne fu disperato: se ne lagnò amaramente in molte lettere, e ne' Giornali, e ricorse fin al Lieutenant de Police di Parigi per far sopprimere i rami e la spiegazione della Traduzione Francese, che allora colà si stampava.

Questa moda di contraffare pitture antiche entrò anche in capo a Mengs, e fece un quadro alto più di 6. palmi, e largo poco meno, rappresentante Giove assiso in trono con predella a piedi, baciando Ganimede, il quale è in piedi con un vaso nella sinistra,

e con

e con un nappo alla destra. L'immaginazione la più felice non può figurarsi una bellezza più ideale di quella di questo giovane, nè una massa sì divina come quella di Giove. Omero stesso non ci ha lasciata una descrizione più sublime del Padre degli Dei e degli uomini, quanto il pennello di Mengs in questo quadro. L'attenzione con cui imitò il muro antico, gli screpoli che vi finse come se si fosse rotta l'intonicatura nello staccarla dal muro, le scrostature, i ristauri finti per dare ad intendere d'essere stato riaccomodato, e la differenza fra la mano che ha eseguiti i ristauri, e quella che fece l'originale: tutte queste cose mostrano che l'arte non può andare più in là per accreditare l'impostura.

Questa Pittura, come altresì le altre due di Casanuova si mostravano in casa di M.r Diel de Marsilly Fran-

cese. Ma alla sua morte il Giove restò in potere d'una donna chiamata Madama Smith, che vivea con lui, allora giovane, e adesso vecchia e locandiera a strada della Croce. Come costei siasi resa padrona di questo quadro, io nol so: ella tuttavia lo conserva, e vi ha pretensioni grandi.

Winkelmann prese anche questa pittura per antica, e la descrisse con molta erudizione nel suddetto suo libro; nè io veggo ch'egli si querelasse dell' inganno, come fece per quello di Casanuova. Forse perchè costui esacerbò l'amor proprio di Winkelmann, avendo lavorato a bella posta per sorprendere la sua perizia nell'arte; o forse, il che è più probabile, perchè credette antico fin alla morte il quadro del Giove.

Io so che nell' interno dell' intonaco del quadro Mengs lasciò un segno per dimostrare esser quella opera di

sua

sua mano. Ma prima di morire gli venne lo scrupolo d'avere fatta questa soverchieria antiquaria, e per darvi riparo raccomandò fervorosamente a sua Sorella la Signora Teresa moglie del Signor Marron che dichiarasse ch' egli era l'autore di esso quadro.

Tra tutti i Pittori moderni egli dava il primato a Raffaello pel Disegno, e per l'Espressione; a Correggio per la grazia, e pel Chiaroscuro; e a Tiziano pel Colorito. Il primo occupava il suo intelletto, il secondo il suo cuore, il terzo non gli passava gli occhi. Ei si approfittò del buono di tutti e tre per formare il suo stile, come l'ape, che raccoglie da varj fiori il miglior suco per formare il suo mele. Basta vedere qualunque delle sue Pitture, e si resta convinto di questa verità.

Siccome Raffaello possedè la più essenzial parte della Pittura, che è l'

Espres-

Espressione, perciò Mengs ne fece il suo maggior studio, nè si stancava mai di contemplarlo. Passa nondimeno nello stile di essi due molto divario. Raffaello seppe esprimere col pennello tutto quanto è visibile nella Natura, e quanto l'anima influisce nel corpo nel movimento delle passioni. Un discernimento fino, e che niuno ha posseduto al più alto grado di lui, lo dirigeva per isceglier sempre il più bello della Natura; ma non vediamo, ch'egli mai s'innalzasse sopra di lei. Le sue Vergini, per esempio, sono ritratti delle più belle, e fresche Fanciulle, che si potevan trovare a suo tempo: han però fisonomie troppo ordinarie, e niente del divino. La famosa Madonna della *Seggiola*, che altro è, che una Contadina, che dà latte a un bel Bambino? Solamente verso il fine della sua vita, quando dipinse la Galatea nella Farnesina, pa-

re

re da una Lettera scritta al Conte Baldassare Castiglione, ch'ei sospettasse esservi un altro genere di Pittura tutto ideale, consistente nella scelta giudiziosa delle parti, che sono sparse nella Natura, per la quale scelta si giunge a formare un tutto perfetto superiore alla Natura stessa, ad imitazione dell'Elena di Zeusi, il quale per formarla bella scelse il migliore di molte belle Giovani: ma nemmeno allora Raffaello capì bene in che consiste la suddetta scelta. Quel suo lagnarsi che a suo tempo le bellezze erano scarse, fa conoscere che egli continuava nel suo sistema di copiare gli oggetti, e non di sceglierne le parti belle. Se Raffaello fosse vissuto dippiù avrebbe forse innalzata la Pittura al sommo grado, e alla perfezione; ma questa gloria fu riservata a Mengs. Le sue figure divine hanno dell'umano il meno che possono aver-

ne:

ne: di molte parti perfette, ch'ei sapeva scegliere, formava le sue composizioni, omettendo le men nobili, le superflue, e le indicanti miserie della umanità; donde risulta quella sublime bellezza ideale, che caratterizza le sue Opere.

Raffaello, tutto inteso all'espressione sensibile, sembra, che in qualche modo non badasse al Chiaroscuro, nè al Colorito. Le sue tinte sono crude, le sue carni sono d'un rosso sovente ingrato, come può conoscer chiunque ha occhi, e ne faccia uso senza preoccupazione. I suoi Quadri sogliono avere non so che di monotonía disaggradevole; e perciò non piacciono a prima vista, e han bisogno di riflessione. Quelli di Mengs riuniscono la più sublime espressione al colorito il più verace, e armonioso, e a quella intelligenza de' varj effetti della luce, che incanta i sensi al primo sguardo, e la

ragio-

ragione nell'esame. Racchiudono sopra tutto quella grazia, che si fa ben sentire, ma non si sa ridire; quella grazia, in cui Apelle si era reso inimitabile. Il Pittor d'Urbino copiava il più bello della materia; e il Tedesco la copiava, la migliorava, la nobilitava: quegli sacrificava soltanto alla ragione, e questi alla ragione, e alle grazie.

Molti certamente terranno queste mie proposizioni per iscandalose, quasi come dirette a defraudare Raffaello di quel culto, che gli si tributa da più di due secoli. Ma niuna cosa mi ritiene dal manifestare la verità, quando la sento. Chi mi vuol giudicare, esamini prima alquanto sè stesso, e vegga se egli siasi ben depurato di prevenzioni, o di qualche altra passioncella meno scusabile.

Il maneggio del pennello di Mengs era suo proprio, e privativo. Egli impasta-

pastava i suoi Quadri di molto colore, affinchè ricevessero, e rimandassero maggior copia di luce; e in questo egli era sì delicato, che in tutta la sua vita si è preparata colle sue proprie mani la tavolozza. Ei conosceva a fondo, e chimicamente la natura di ciaschedun colore, e l'effetto, che dovea risultarne dopo molto tempo, quando ne fosse esalato l'olio. Sapeva perfettamente la teoria della luce, e la sua decomposizione pel prisma in sette colori; ma seguitava un sistema differente ritrovato colla sua pratica. Egli giunse a ridurre tutti i colori a tre soli: al giallo, all'azzurro, e al rosso; dalla mescolanza di questi tre ei ricavava tutte le altre tinte. Il bianco, e il nero non gli avea per colori; e, potendo, non si prevaleva d'altre materie che di terre naturali.

Preferiva dipingere su tavola, quando poteva farlo, perchè la tela, per

quan-

quanto s' imprima molto, e bene, non presenta mai una superficie così liscia, e unita, come il legno; e ogni foro, o rilievo, per piccolo che sia, fa un riflesso falso di luce. Di più, se la tela è un poco grande, cede sotto al pennello, e la mano non può andar ferma, ed esatta.

Chi esamina le sue Opere non troverà la traccia del suo pennello, come in altri Pittori: tutto è unito come nel vero, e come nella Natura, la quale non opera a salti: una tinta entra nell' altra impercettibilmente. Perciò i Giovani, che si mettono a copiare le sue Opere, non sanno indovinare come sieno fatte, nè donde incominciare, mancando loro le regole imparate dagli altri. Ma che regole? Ricette piuttosto, che eglino hanno per applicarle ad ogni cosa. Tanto male proviene da quelle, che si chiamano *Scuole*, le quali sì nelle Arti, co-

me

me nelle Scienze non possono produrre che ignoranza. Tutti coloro, che le hanno fondate, sono stati uomini di merito. I loro Discepoli hanno procurato imitarli, e sono stati successivamente imitati da altri; e siccome chi imita resta sempre indietro del suo modello, gli ultimi si debbono necessariamente trovarsi lontani, che non veggono più i primi. Ciò produce assolutamente l' oprare per pratica, e quel ch' io chiamo *Pittori di Ricetta*.

Pochissimi fra tanti Scrittori dell' Arte soddisfacevano Mengs. Lo disgustavano spezialmente gli Autori delle Vite de' Pittori, e in particolare Vasari, perchè di tutt' altro parlano che dell' essenziale dell' Arte. Sfogansi in mille aneddoti insulsi della vita privata, e domestica con qualche inutile esattezza del prezzo, e dei possessori de' Quadri: versano a piene mani lodi esagerate, ed epiteti di miracolo,

di

di divino: ecco il fondo delle Vite del Vasari, e de' suoi Annotatori. Quella del Correggio è così indegna, che mosse Mengs a comporne di nuovo una Memoria da servire per una certa collezione di Vite di Pittori, che si stava facendo a Firenze; ma gli Editori ne fecero poco uso. In verità ella non era al caso per il piano da loro eseguito.

Un certo Falconet Scultore, che ha fatta la Statua equestre del Czar Pietro in bronzo, si divertì a scriver due tomi per iscaricar la sua bile contra Plinio, contra Cicerone, contra al Cavallo di Marco Aurelio, e contra i più illustri Scrittori antichi, e moderni, e contra le Opere più accreditate del Mondo. Mengs avea troppo merito per essere obbliato in questa Filippica; onde gli toccò la sua dose di Falconet.

Mengs gli scrisse una Lettera assai

modesta, non per giustificare la sua persona, ma unicamente per onore dell'Arte. N'ebbe risposta; ma la disputa non andò avanti, sì perchè Mengs non amava perdere il tempo, sì perchè quel Libro era scritto con troppa amarezza e passione, per poter recare qualche danno, specialmente in Italia, dove non si ammette sorpresa in materia delle Belle Arti, e dove la critica, e la satira piacciono se sono fine, e discrete, ma si disprezzano quando si slanciano con furia, e con animosità.

Del Libro moderno del Signor Raynolds Inglese egli diceva, che era un' Opera, che poteva indurre i Giovani in errore, perchè si ferma ne' principj superficiali, che soltanto conosce quell' Autore.

Il temperamento collerico e adusto di Mengs lo faceva talvolta comparire aspro nel suo tratto: infatti egli in

mate-

materia delle Arti diceva il suo parere con una sincerità, che sembrava durezza; ma nel fondo egli era la stessa bontà, e si pentiva subito se si avvedeva, che taluno si fosse piccato: di più lo ajutava co' suoi consiglj, e con le sue lezioni, non facendo mai alcun mistero della sua Arte.

Avea Clemente XIV comprati per mezzo d'un Negoziante varj Quadri di Venezia, e chiedendone il parere di Mengs, questi gli disse chiaro, che non valevano niente, e che era stato ingannato. Il santo Padre gli replicò, che il tal Pittore gli avea encomiati molto; e Mengs rispose: N. N., ed io siamo due Professori; l'uno loda quello ch'è superiore alle sue forze, e l'altro vitupera quello che gli è inferiore.

Di uno Scultore, che avea posto il suo nome alla Statua del Disinteresse nel Sepolcro di un gran Papa in que-

sta guisa *N. invenit*, Mengs diceva, che avea colui fatto assai bene avvertire d'averla *inventata*, perchè sicuramente non l'avea presa da alcuna cosa di questo Mondo. Molti di consimili tratti si potrebbero riferire; ma si tralasciano per non recar danno a' Professori viventi.

La candidezza de' suoi costumi era singolare, e ben si conosceva, che il suo entusiasmo per le Arti avea in lui estinte tutte le altre passioni. La sua veracità, e l'orrore per la menzogna era incredibile; e per riprova mi contenterò d'un solo esempio fra tanti, che potrei addurne. Entrando in Francia per Pont-Vauvoisin l'ultima volta, ch'ei fu in Spagna, videro i Ministri della Dogana, ch'egli avea alcune scatole d'oro ornate di brillanti, ch'erano doni di varj Principi, e gli domandarono s'ei le portava per vendere, o per suo uso. Egli rispose,

che

che non era Mercante ; e che non prendeva tabacco. Coloro si contentavano, e insisterono a questo effetto, che affermasse la seconda parte della loro domanda, cioè che erano di suo uso, per lasciargliele portare liberamente ; ma non poterono da lui ricavare niente contro la verità, cioè di non avere in vita sua usata una presa di tabacco. Onde contro loro voglia si videro obbligati a sequestrargli le scatole, come genere commerciabile ; ed egli se le lasciò confiscare, nè mai si sarebbe presa la pena di ricuperarle, se il Marchese de Llano, ed io non avessimo deciferato questo affare in Parigi.

Mi sovviene un altro suo tratto, che è molto caratteristico per non doversi omettere. L'attual Re di Polonia voleva da lui un quadro di non so quale allegoria, e allorchè gliene fu spiegata la commissione dal suo Mi-

 nistro

nistro residente in Roma, Mengs gli rispose, che ben volentieri egli eseguirà i cenni, de' quali S. M. l'onorava, ma che avendo già altre ventisei commissioni di altri Sovrani, ragion voleva di adempiere prima quelle secondo l'ordine che le avea ricevute; e oltre a ciò egli avea data parola a' suoi amici di fare alcuni quadri, e questi doveano essere i primi, perchè egli *preferiva l'amicizia a tutte le dignità e onorificenze di questo mondo*.

Egli fu un Marito de' più fedeli, e un Padre de' più teneri per la sua prole, cui dava una rigida ed eccellente educazione. Nondimeno egli ha pregiudicato molto la sua Famiglia per la sua poca economia, e pel disprezzo del danaro. Fatti i conti si calcola, che ne' suoi ultimi diciott'anni sieno entrati in sua mano più di cent' ottanta mila scudi, e appena lasciò con che pagare il funerale.

Varie

Varie volte gli parlava io della situazione della sua famiglia, e proponendogli di fare applicare qualche suo figlio alla Pittura, ei mi rispose sempre di no, dicendomi: *se mio figlio resta inferiore a me, mi rincrescerebbe molto; e molto più mi rincrescerebbe, se egli mi superasse.* Entusiasmo, di cui non son capaci che i soli uomini grandi. E in fatti che cosa si può aspettare da chi non stima sè stesso? Zeusi, che regalava le sue pitture credendole imprezzabili; Parrasio, che si arrogava il cognome di Αβροδίαιτος, e tanti altri Genj di primo ordine si stimavano assai più di Mengs, e credevano giusto *sumere superbiam quæsitam meritis.*

Quasi ogni Sovrano d' Europa ha desiderato, e ordinato qualche Opera a Mengs. La Czarina gli avea data commissione di farle due Quadri, e glie l'avea saputa dare, lasciando al di lui arbitrio e i soggetti, e il prezzo,

 e avan-

e avanzandogli due mila scudi a conto. Ma il destino non gli permise neppure d' incominciarli. Subito però che la magnanima Caterina ha saputo, per una corrispondenza dell' incomparabile Cardinale de Bernis, lo stato, in cui il valent' uomo ha lasciata la sua Famiglia, ella le ha regalata la predetta somma. Il dono non meriterebbe rimembranza, trattandosi d' una Sovrana, la quale tiene stupefatta l' Europa col suo governo, colla sua legislazione, co' suoi trionfi, e colla sua generosità; però ne' suoi Annali può meritare accesso un consimil tratto di umanità, e non confondersi con tante altre maraviglie, che offre il suo Regno.

Bramando il Re di Napoli d' introdurre il Buongusto della Pittura nella sua Capitale, pensò fondarvi un' Accademia delle Arti, e metterla sotto la direzione di Mengs. Cercò a quest'

ogget-

oggetto al suo augusto Genitore, che permettesse a questo valent' uomo di passare a Napoli con questa carica. Sua Maestà annuì graziosamente col conservargli le sue pensioni, oltre quelle, che gli avrebbe generosamente stabilite Sua Maestà Siciliana per la nuova commissione. La notizia di questa grazia, che sarebbe riuscita d'una immensa soddisfazione a Mengs, giunse a Roma otto giorni dopo la di lui morte; onde restò privo egli di questa consolazione, e Napoli del profitto, che avrebbe tratto da' suoi ammaestramenti.

Gli Anfizioni decretarono, che Polignoto fosse alloggiato, e mantenuto dal pubblico in qualunque luogo si trovasse della Grecia, per aver dipinto il Pecile di Atene. Carlo III ha versati i suoi tesori sopra Mengs mentre è vissuto, e dopo la sua morte ha dotate le sue cinque Figlie, e accor-

date pensioni ai due suoi Figli per vivere comodamente.

Non ho io parlato degli Scritti di MENGS, per i quali egli andrà glorioso ugualmente che pel suo Pennello. Ne darò conto a misura, che si andranno pubblicando: soltanto qui dirò, che il caos delle sue carte è tale, che non mi permette ordinarle colla sollecitudine, che si richiederebbe; e che a questa fatica si aggiunge l'altra di doverle tutte ridurre ad una lingua, poichè il Tedesco, l'Italiano, il Francese, e il Castigliano sono gl'idiomi, ne' quali MENGS scrisse promiscuamente tutte le sue composizioni.

La decadenza delle Arti si deve attribuire non tanto agli Artisti, quanto ai Dilettanti, e ai Ricchi, che ordinano le opere. L'ignoranza, e la barbarie di costoro costringe i primi, quando sono impiegati, a rinunziare alle loro idee se sono abili; però il

più

più delle volte è prescelto per simpatia di stoltezza l'Artista il più sciocco, o il più intrigante. Non considerano questi Signori il discredito, che loro risulta da una tale condotta, nè il biasimo, che si comprano a perpetuità col proprio danaro; poichè niuno vedrà un'opera ideata, ed eseguita contro ragione, che non tratti da ignorante, e da barbaro chi l'ha ordinata. Se chi ordina, e chi pretende giudicare le produzioni delle Belle Arti fosse intendente, intelligenti diverrebbero anche i Professori. E' ben noto, che presso i Greci erano Filosofi quelli che ordinavano, e Filosofi eran quelli che eseguivano. Perciò si è detto esservi necessità d'un libro, che insegni a veder le cose. Io credo, che gli Scritti di Mengs potranno servire a questo effetto; e non sarà questo il minor de' servigj, che da quell'Uomo insigne siasi reso alle Arti.

Le opere di Mengs han prodotto un vespajo di censori d'ogni fatta; e per conoscere fin dove giunge il delirio, si riportano alcuni squarci del Signor Riccardo Cumberland, che è quell' Inglese che nel principio dell' attual guerra fu in Spagna, e vi dimorò qualche anno maneggiandovi infruttuosamente non so quali negoziazioni politiche. Ritornato in Patria credette riuscir meglio col dare alla luce *Acdotes of eminent Painters in Spain* ec. cioè *Aneddoti de' principali Pittori di Spagna ne' secoli XVI, e XVII con brevi osservazioni su lo stato presente delle Arti in quel Regno vol. 2. in 12. Londra* 1782.

Il Signor Cumberland dichiara aver intrapresa quest' opera per far conoscere all' Inghilterra i più insigni Pittori Spagnuoli, e il gran numero delle loro pitture, come anche quelle de' più

cele-

celebri Pittori forastieri, che in gran quantità sono sparse per la Spagna, e che sono poco note altrove, e specialmente agli Inglesi. Ma per non far vite, fatte già da altri, e per non aver sufficienti cognizioni pittoriche, come egli ingenuamente più volte confessa, ha creduto fare una cosa bella col pubblicare una raccolta di *Aneddoti*, cioè d'inezie nojose che non danno la minima istruzione dell' Arte neppure a' semplici dilettanti, poichè egli non si degna di caratterizzare alcuno di que' Pittori, nè di descrivere veruna loro opera; si protesta anzi che la descrizione de' quadri è inutile come quella delle battaglie.

Si compiace nondimeno riportare la descrizione dello *Spasimo di Sicilia* di Raffaello tratta da Mengs, e a questo proposito manifesta il suo gusto e la sua intelligenza, dicendo: „ Riguardo „ all' effetto generale a me pare che

„ la

„ la composizione manchi d' armonia:
„ le carnagioni sono tutte nere e gros-
„ solane; le figure e gli oggetti di
„ dietro non degradano nè sfumano
„ come si vede in natura: difetti for-
„ se provenienti da ritocchi e da in-
„ verniciature posteriori; nel gruppo
„ è anche una gamba, che non è di
„ niuno: ridondanza non di Raffaello
„ certamente ".

E se nè ritocchi, nè deformità sono in quel quadro uno de' più belli e de' più ben conservati di Raffaello, dove saranno, perspicacissimo Signor Cumberland?

Dopo d' aver aneddotizzati i Pittori Spagnuoli de' due secoli XVI, e XVII il chiarissimo Autore dice che in questo nostro secolo la Spagna non produce più Artisti di quella eminenza, e osserva che questa decadenza non è particolare alla Spagna, ma è grande anche nelle Fiandre, in Francia,

cia, e molto più grande in Italia.
„ Nè se ne deve attribuir la colpa ai
„ Principi della Casa di Bourbon re-
„ gnanti in Spagna, se la spesa è la
„ misura dell' incoraggimento. I più
„ ardenti ammiratori di Mengs non
„ oseranno dire che i suoi talenti non
„ sieno stati debitamente considerati
„ e rimunerati dal presente Sovrano,
„ al di cui stipendio e impiego que-
„ gli morì. La riputazione di questo
„ Artista fu alta in Europa, e forse
„ la più alta; ma egli non trovò in-
„ coraggimento solido finchè non an-
„ dò in Spagna: in Germania egli di-
„ pingeva miniature, e per l' Inghil-
„ terra non faceva che copie: fuggia-
„ sco da Dresda, e mendico in Ro-
„ ma, trovò nella Corte del Re Cat-
„ tolico onore ed emolumento, e vi
„ esercitò l' arte rispettabilmente, co-
„ me Tiziano sotto Carlo V, come
„ Coello sotto Filippo II, o Velas-

„ quez

„ quez sotto Filippo IV, sotto i qua-
„ li Principi la Spagna produsse mol-
„ ti Pittori eminenti, ed ebbe i mae-
„ stri forastieri più contraddistinti “.
Si dà quindi il Signor Cumberland a investigar la causa della decadenza delle arti, batte la campagna, s' inselva, e finalmente crede averla trovata per la Spagna nell'esservi svanita l'orgogliosa indipendenza degli Aragonesi, e la soda dignità de' Castigliani; nell'essere le Chiese e i Conventi saturati di virtù, i buoni Frati dopo aver ben mangiato ora dormono, nè chiedono più niente dalle Arti; e non più scegliendosi i Ministri dal corpo della Nobiltà è decaduto tutto in oscurità, in torpidezza, e in oblivione.

Sopra niuno Artista il nostro Signor Cumberland si diffonde tanto quanto su Mengs. Dice che „ molti del più
„ accreditato giudizio hanno riguarda-

to

„ to Mengs per il più risplendente lu-
„ minare de' tempi moderni ; che in
„ Spagna fa male la sua corte chi non
„ gli fa applauso , e che alcuni de'
„ suoi entusiastici ammiratori si uni-
„ scono al suo editore Azara per pa-
„ ragonarlo a Raffaello e a Correg-
„ gio ".

Fa indi un ristretto della vita di Mengs, estratto da quella pubblicata dal suddetto Azara. Qui Mengs non è più fuggiasco da Sassonia , nè pitocco in Roma ; ma divien presto qualche cosa di più , perchè il Signor Cumberland dopo avere stabilite molte belle teorie sul giudizio da farsi de' pittori morti e viventi, *de vivis nil nisi bonum*, *de mortuis nil nisi verum*, dice che Mengs benchè idolatra di Raffaello, e più studioso di Raffaello che M.r Pascal della Bibbia, trova però Raffaello inferiore agli antichi Pittori Greci per quella bellezza idea-

le che a Raffaello mancava ; e che Mengs fonda tutto questo suo giudizio su ipotesi , e non su prove di fatto. Dunque il Signor Cumberland ha letto e ha capito bene le Opere di Mengs.

Va avanti, e dice „ che Mengs amò „ la verità, ma non sempre la trovò; „ e che burbero, saturnino, insociale „ credendo dir delle verità non dice- „ va che delle impertinenze, e parla- „ va con disprezzo de' pittori anche „ superiori a lui stesso “. Eccone subito una prova delle più luminose. Mengs disse che *il libro dell' Inglese Reynolds può condurre i giovani nell' errore, poichè li lascia ai principj superficiali, che sono i soli noti a quell' Autore.* Questo è un peccato che il Cumberland non sa perdonare a Mengs , e Mengs è dannato. „ Se Mengs fosse stato capace „ di produrre una composizione ugua- „ le a quella del tragico e patetico „ Ugolino, io son persuaso che una

„ tal

„ tal sentenza non gli sarebbe mai
„ scappata dalle labbra: ma l'adula-
„ zione lo fece vano, la malattia fa-
„ stidioso; ei si trovò a Madrid sen-
„ za rivali, e perchè le arti si erano
„ allontanate dalla sua vista, egli si
„ diede a credere che non esistessero
„ che nella sua tavolozza. Il tempo
„ non è lontano che i nostri virtuosi
„ (cioè gl'Inglesi) stenderanno i lo-
„ ro viaggj nella Spagna, e vedran-
„ no con indegnazione questi dogma-
„ tici decreti di Mengs nell' esame
„ delle sue pitture; e allora noi po-
„ trem dire con autorità di scienza,
„ che la sua *Natività*, benchè sì splen-
„ didamente incorniciata, e coperta
„ con tal diligenza che neppure alle
„ aure del Cielo è permesso visitare
„ la sua faccia troppo ruvidamente,
„ deve più la sua lucidezza al cri-
„ stallo che a se stessa; che il Bam-
„ bino è abortivo, e così esile, che

„ pare copiato *from a bottle*; che egli
„ non sa dare nè vita nè morte alle
„ sue figure; non sa eccitar nè terro-
„ re nè passioni, nè metter rischj nè
„ voli; e collo studiare d' evitar par-
„ ticolarmente ogni difetto, incorre
„ generalmente in tutti, e dipinge
„ con timidezza, e con servilità; che
„ contratto il gusto e l'idee d'un pit-
„ tor di miniature, nella maggior par-
„ te delle sue composizioni fa vedere
„ nella delicatezza finita del pennel-
„ lo la mano dell' artista, ma non le
„ emanazioni dell' anima del mae-
„ stro; e se è bellezza non riscalda,
„ e se è tristezza non eccita pietà:
„ che quando l'Angelo annuncia la
„ salutazione a Maria è un messag-
„ giere senza speditezza nel suo vo-
„ lo, e senza grazia nella sua incom-
„ benza: che sebben Rubens sia stato
„ da que' suoi detti d' oracolo con-
„ dannato all'ignominiosa balordaggi-

„ ne

„ ne d' un copista Olandese, Mengs
„ sarebbe stato sì capace di dipinge-
„ re l'Adorazione di Rubens, come
„ di creare la stella per guidare i
„ Magi. Ma queste sono questioni al
„ di sopra della mia capacità. Io la-
„ scio Mengs a critici più abili, e
„ Reynolds a migliori difensori, ben
„ contento che la posterità li ammiri
„ entrambi, e ben sicuro che la fama
„ del nostro concittadino è stabilita
„ fuor di portata dell'invidia e della
„ detrazione “.

Non ancora sazio l'elegante Cumberland di queste sue civilissime verità pronunziate con tanta modestia, dice che il quadro di Rubens della morte di Cristo nella Sala del Capitolo dell' Escorial è il più toccante e il più espressivo, e ch'egli non ha veduta pittura che parli sì fortemente le passioni al pari di questa. „ Chiun-
„ que fra tante altre guarda questa,

„ vi rimane arrestato, e sente che
„ Rubens vi ha toccate le passioni
„ con una mano più che da pittore e
„ da poeta. Contemplando questa pit-
„ tura io non posso far a meno di
„ non rammentarmi l'amarezza della
„ critica di Mengs, quando egli pa-
„ ragona la copia, che Rubens fece
„ di Tiziano, alla traduzione Olan-
„ dese d'un autore elegante; ed io ad
„ imitazione di Mengs non posso trat-
„ tenermi di far entro di me un con-
„ fronto fra il suddetto quadro e
„ Mengs stesso che ha dipinto un sog-
„ getto consimile. La scena è la stes-
„ sa, gli stessi attori, la stessa cata-
„ strofe. Ma in Mengs tutto è senza
„ vita, freddo, insipido, metodiz-
„ zato dall'arte, e misurato colla ri-
„ ga; il gruppo è d'un'accademia,
„ gente posta a sedere per le attitu-
„ dini e pagata per il cordoglio. Il
„ corpo morto di Cristo è tutto espo-

„ sto

„ sto alla vista in ambidue i quadri:
„ ma che differenza! che contrasto!
„ MENGS ha in verità lavorato molto
„ per far un bel cadavere; ha ton-
„ deggiati i muscoli, ha polita la pel-
„ le, e ha dato un tal colore che
„ cessa d' esser carne; è una lustra fi-
„ gura di cera senza alcun segno de'
„ sofferti patimenti. Si guardi l'altro,
„ e vi si contemplerà quella persona
„ stessa che portò tutte le nostre dis-
„ grazie alla croce, e per i di cui
„ strazj noi siamo salvi. Pure MENGS
„ è l'autore che il pregiudizio corte-
„ gianesco ha elevato in Spagna al di
„ sopra d' ogni comparazione, che il
„ non ammirarlo è un tradimento con-
„ tro lo Stato, e la di cui adorazio-
„ ne è divenuta canonica, e quasi una
„ parte dell' ortodossa idolatria della
„ lor religione. MENGS è il critico,
„ che trattando ex professo della col-
„ lezione delle pitture del Palazzo di

„ Madrid non fa nè lode nè descri-
„ zione dell' *Adorazione*, la principal
„ pittura di Rubens, ne accenna il
„ solo nome apparentemente non per
„ altro che per farne un inutile sacri-
„ fizio a Tiziano, che Rubens ebbe,
„ secondo Mengs, la temerità di co-
„ piare.

Il Signor Cumberland sa vedere, sa scrivere, e sa terminar la sua grand' opera pittorica in un aculeo politico. Dopo aver compianta la Spagna per tante sue sciagure sotto i Cartaginesi, i Romani, i Barbari, i Mori, e per le infelici scoperte del nuovo emisfero, la trova ancora „ rispettabile nelle sue
„ disgrazie, e formidabile nella deca-
„ denza; ma l' ultima mano, posta al-
„ la sua ruina, tenne la penna con cui
„ cassò la sua riputazione e indipen-
„ denza nel Patto di Famiglia. Genero-
„ sa, semplice, imprudente si legò ad
„ un alleato, la di cui unione simile

„ all'

„ all' azione di certe misture chimi-
„ che discioglie ogni sua nobil parti-
„ cella, e la lascia senza spirito, e
„ come un capo morto ... La Fran-
„ cia e la Spagna d' una recente
„ uguaglianza ed emulazione non pos-
„ son trovare reciproci vantaggj in
„ questa politica alleanza: gl' interes-
„ si del più debole hanno necessaria-
„ mente da esser sacrificati a quelli
„ del più forte e del più astuto; e
„ qual de' due sia attualmente il su-
„ periore, e chi abbia da prevalere,
„ è sì chiaro che non ammette nè
„ dubbio nè esame ".

Chi ha l'abilità di veder deforme Raffaello, ha dritto di vedere orrendo tutto il mondo.

LISTA

DELLE PITTURE FATTE IN SPAGNA DA ANTONIO RAFF. MENGS SI' PER S. M., E PER LE PERSONE REALI, COME PER PRIVATI.

Nel Palazzo Reale, la volta dell' Anticamera del Re, dipinta a fresco, rappresentante il Concilio degli Dei, con l' Apoteosi d' Ercole.

Nello stesso modo l' Aurora in un' altra Camera, detta per ciò *dell' Aurora*, e nelle quattro facciate le quattro Stagioni dell' Anno, con varj ornamenti nel fregio di putti, di vasi, e di fogliami.

La gran volta della Sala dove pranza il Re, nella quale è rappresentata l' Apoteosi di Trajano, e il Tempio della Gloria.

Nell' Oratorio privato di Sua Maestà, la Natività di Cristo, parimente a fre-

a fresco, essendosi levata la prima Pittura ad olio, la quale non si godeva pel riflesso della luce di fronte.

Ad olio similmente nella Camera da letto del Re la famosa Deposizione dalla Croce, in tavola alta più di dodici piedi geometrici, e larga a proporzione, figure al naturale. Nella parte superiore v'è anche un altro Quadro in tavola rappresentante il Padre Eterno con lo Spirito Santo, e con varj Angeli.

Nella stessa Camera sopra le porte, quattro soggetti della Passione, cioè l'Orazione all'Orto, la Flagellazione, la Crocefissione, e l' Apparizione alla Maddalena dopo risuscitato.

Nella medesima Abitazione due altre Pitture piccole, una di San Giovanni giovane, che eseguì in Spagna; e l'altra uguale di Santa Maria Maddalena, che inviò da Roma per accom-

compagnamento, di un piede e mezzo lungo, e uno largo.

Altro Quadro della Concezione, men di tre piedi alto, e men di due e mezzo largo; e altro di Sant' Antonio di Padova, presso a poco di ugual grandezza, che Sua Maestà trasporta sempre seco ne' viaggj.

Nella Camera di passo, che va alla Camera di Sua Maestà, è la Madonna, col Bambino, San Giuseppe, e San Giovanni, alto sei piedi, e largo quattro; la prima Pittura, che Mengs dipinse ad olio in Madrid.

La Natività di Cristo ad olio, tolta, come si è detto, dall'Oratorio, e trasportata nella Camera del Principe d' Asturias, alto circa undici piedi, e sei largo.

Altro Quadro di uguale assunto in tavola trasmise da Roma, alto nove piedi, e largo sette: è situato nella Camera di Sua Maestà.

La stima, che fa il Re di questo Quadro, si conosce dall'aver voluto, che gli si metta avanti un cristallo di ugual grandezza. Questo uso di coprire i Quadri con cristalli ha i suoi inconvenienti, perchè non possono avere niun lume, che li lasci veder bene interamente; onde conviene, che lo Spettatore vada mutando siti per vedere la Pittura per parti. I colori oscuri riflettono la luce, e fanno l'effetto d'uno specchio. L'Arte non ha potuto trovare ancora il modo di fare le due superficie d'un cristallo ugualmente parallele; e quanto è più grande più cresce la difficoltà. Una deviazione di superficie, per quanto sia impercettibile, altera la riflessione della luce, e per conseguenza l'immagine dell'oggetto. Se la pasta del cristallo ha qualche colore, come succede a quelli, che si fanno colla soda, o barilla, che tutti hanno un fondo verde, tutte le

tin-

tinte del Quadro si riflettono macchiate di questo colore. L'aria, che si rinchiude tra il cristallo e il Quadro, siccome non si rinnova, si altera, e danneggia i colori, e accelera la rovina delle Pitture.

Un Quadro di Cristo crocefisso, figura naturale, alto cinque piedi, e quattro largo, collocato nella Camera da letto di Sua Maestà in Aranjuez.

Nello stesso sito vi sono due Ritratti, del Re, e della Regina di Napoli di mezza figura, di circa cinque piedi alti, e di corrispondente larghezza.

Della stessa misura negli altri Appartamenti di questo Palazzo ve ne son altri due, uno della medesima Regina di Napoli, e l'altro dell'Arciduchessa sua Sorella.

Ugualmente vi stanno collocati i Ritratti de' Gran-Duchi di Toscana, con altri quattro della Loro Real Famiglia, eseguiti a Firenze. I primi so-

no

no alti quattro piedi e mezzo, e larghi a proporzione; gli altri lunghi cinque.

Nello stesso Aranjuez nel soffitto del Teatro fece una Pittura a tempra del Tempo, che ruba il Piacere: allegoria vivissima, e propria del suo ingegno fecondo, e sublime.

Ritrasse Sua Maestà più volte, e tutti della Real Famiglia: duplicò quello de' Principi d'Asturias, e ne fece anche due della Serenissima Infanta Donna Carlotta Gioacchina.

Le quattro parti del Giorno per sopraporti nella Camera della Principessa, di nove piedi alti.

Pel Serenissimo Principe di Asturias un Quadro in tavola della Madonna col Bambino, e San Giuseppe.

Un altro, che rappresenta un Giovine, che pretende seguir l'Onore, e disprezza l'Interesse, collocato nella Casa di Sua Altezza all'Escorial.

A Sant'Idelfonso un Quadro di Santa

ta Maria Maddalena, in più di mezza figura, collocato nella Camera del Dispaccio.

Per l'Infante Don Luigi una tavola della Madonna, col Bambino, e San Giuseppe, di quattro piedi alta, e larga tre.

Un Ritratto di Sua Altezza, maggiore di mezza figura, non compito.

San Pasquale Baylon per l' Altare maggiore della Chiesa del Real Convento di questo nome in Aranjuez.

Il Serenissimo Infante Don Gabriello ha anche una tavola dell' Orazione all' Orto, che non è finita.

PITTURE
PER PARTICOLARI.

IL Quadro principale di Sant' Isidoro, il di cui assunto è la Santissima Trinità, con la Madonna, San Damaso, ed altri Santi Spagnuoli, figure mol-

molto maggiori del naturale; alto diciassette piedi, e largo dodici.

Pel Re di Danimarca il Ritratto di Sua Maestà di corpo intero, armato, in piedi sotto un magnifico baldacchino, con tutti gli ornati, e attributi spettanti alla Maestà Spagnuola; alto dodici piedi, e nove largo. Si espose al pubblico nella Villa di Madrid in un giorno di funzione.

Un altro Quadro dell' Assunta col Padre Eterno, e con grande accompagnamento di Angeli; figure di grandezza naturale; dodici piedi alto, e largo sette.

Un altro di San Giovanni Battista predicando, di sei piedi di altezza, e meno di cinque di larghezza, ambidue pel Conte di Rivadavia. Dipinse Mengs questo Quadro in uno stile particolare non mai da lui usato. Il sito, dove avea da collocarsi, ha una finestra in cima, la di cui luce dà negli

oc-

occhi de' riguardanti. A questo effetto ei sforzò un poco il naturale, fece masse grandi, e segnò le parti con molta forza. Pare un Quadro della maniera di Michelangelo, quando questi non è caricato; ovvero di Raffaello, quando volle competer con quello nell'Incendio di Borgo.

Un Ritratto di mezza figura del Duca d'Alba.

Altri due della Duchessa di Huescar (oggi d'Arcos).

Un altro per la Duchessa di Medina-Coeli, seduta sopra una sedia.

Altro di figura intera in abito da maschera per la Marchesa de Llano.

E della stessa Signora un altro di mezza figura.

Un Ritratto di D. Pietro Campomanes, maggiore di mezza figura.

Un altro di D. Filippo de Castro, di mezza figura; ma di questo la sola testa è dipinta.

La

La Madonna Addolorata, per D. Antonio de la Quadra Direttor Generale delle Poste.

Un San Pietro a sedere, di grandezza naturale, donato al suo Barbiere Pietro Martinez.

Terminò anche nel Palazzo un Quadro grande dell'Ascensione del Signore, incominciato in Roma per commissione della Corte di Dresda.

Fece molti Ritratti di sè stesso poco men di mezza figura, che donò a' suoi Amici, e tra gli altri a D. Bernardo de Yriarte suo amico.

Lasciò imperfetto il Ritratto di D. Americo Pini Ajutante di Camera del Re; ma vi manca poco. Meno avanzato lasciò quello del Marchese de Llano amico di Mengs, e mio; si mandò a Roma per compirlo, come li fece di molte altre Opere, che si omettono per essere rimaste molto imperfette.

NOI

NOI

RIFORMATORI

DELLO STUDIO DI PADOVA.

Avendo veduto per la fede di revisione, ed approvazione del P. *Fr. Gio. Tommaso Mascheroni* Inquisitor Generale del Santo Offizio di *Venezia* nel Libro intitolato: *Opere di Antonio Raffaello Mengs Tomo I., e II. ſtamp. e ms.* non vi esser cosa alcuna contro la Santa Fede Cattolica, e parimente per attestato del Segretario nostro, niente contro Principi, e buoni costumi, concediamo licenza a *Giuseppe Remondini* Stampator *di Venezia*, che possa essere ſtampato, osservando gli ordini in materia di stampe, e presentando le solite copie alle Pubbliche Librerie di Venezia, e di Padova.

Dat. li 22. Luglio 1782.

(
(*Niccolò Barbarigo Rif.*
(*Alvise Contarini* 2°. *Cav. Pr. Rif.*

Registrato in Libro a Carte 50. al Num. 479.

Davidde Marchesini Segr.

RI-

RIFLESSIONI

SU LA BELLEZZA E SUL GUSTO

DELLA PITTURA

DI

ANTONIO RAFFAELLO MENGS.

Κατὰ γὰρ τὸν σοφὸν Πλάτωνα, κόρος οὐδενὸς τῶν καλῶν.

Λουκιαν. περὶ τῶν ΔΙΨΑΔΩΝ.

L' AUTORE A CHI LEGGE.

Questo Trattato venne scritto da principio unicamente per me stesso, e coll'unico desiderio di ritrovare delle utili verità. Allorchè l'ebbi quasi finito, fui pregato da un'Accademia di Germania di darlo ad essa per farlo stampare; lo che però fu poi impedito da diversi accidenti. Quell'Accademia si disciolse, e a me restò il mio Trattato. Quando lo rilessi casualmente dopo qualche tempo, non fui contento di tutto, e mi era proposto di rifarlo nuovamente con toglier via alcune cose, e con aggiungervene molte altre; ma riflettendo quanto tempo, e fatica a ciò fare si richiederebbe, e riconoscendomi anche incapace di mettere in un buono stile i miei sentimenti, e le mie idee, mi risolsi di tralasciare, ed abbandonare il tutto. Rileggendolo però un'altra volta mi parve che per le verità, che vi sono contenute, non meritasse di essere seppellito nell'obblío, e che queste verità potrebbero esser utili a molti; onde su tale riflesso, e colle persuasioni dell'amico Winckelmann, a cui l'ho dedicato, m' indussi finalmente a darlo alle stampe. Non vi ho per altro voluto mettere il mio nome, perchè non sono Autore di professione, nè voglio espormi alla critica di que' cicaloni, che forse non mi intenderanno.

Esorto gli Studenti di Pittura se leggeranno questo Trattato, di farlo con somma attenzione, e di essere persuasi, che pel ragionamento, e per la strada, che ivi troveranno indicata, io sono arrivato nell' Arte della Pittura ad un grado più alto di quello di molti miei contemporanei; e che quest' Opera è un dono fatto ad essi dalla mia buona volontà. Se rifletteranno bene su tutto quello, che io dico, e se a tali riflessioni uniranno un' instancabile diligenza, ed un non interrotto esercizio, mi posso lusingare, che ne ricaveranno de' vantaggj non indifferenti.

La mia intenzione è stata primieramente di ſpiegare cosa sia la Bellezza, giacchè gli uomini sono di assai varia opinione su questa materia. Secondariamente di spiegare il Gusto; poichè la maggior parte di quelli, che hanno scritto ſul medesimo, non danno contezza chiara della ragione, per cui la parola *Gusto* viene usata parlandosi di Pittura. Finalmente ho procurato di rendere più intelligibile il Gusto per mezzo degli esempj, che sul medesimo hanno dato i primi Professori; mentre essendomi nella prima Parte alquanto allontanato dalla Pittura, temei d' aver resa inutile l' Opera a quelli, per i quali io mi era proposto di scrivere, cioè per i Pittori; onde ho poi cercato di addurre esempj tali, che mi somministrassero motivo di parlare di tutte le regole dell' Arte. Convien sapere, che tutte quelle parti, che io esalto e lodo ne' Pittori illustri, si devono

vono tenere per tante regole ed esempj d' imitazione.

Ricordo per altro ai Principianti nella Pittura di non perdersi troppo nelle sottigliezze, che qui si trovano scritte, poichè nel principio a nulla servono. La prima diligenza di un Principiante deve essere quella di assuefar l'occhio alla giustezza, e alla precisione talmente, che con ciò diventi capace d'imitar tutto. Nell'istesso tempo egli deve applicarsi all'esercizio, e alla prontezza della mano in maniera, che questa diventi ubbidiente a far tutto quello, ch'egli desidera; e allora sarà tempo d'imparare le regole, e lo scientifico dell' Arte. Io antepongo la pratica, e l'esercizio alla teorica, ed allo scientifico, perchè ciò si può imparare anche nell' età avanzata: ma per l'esercizio, e per l'uso di un occhio giusto, e preciso richiedesi una certa età, vale a dire quando non si è preso ancora verun uso; poichè chi una volta ha presa una cattiva assuefazione non è più in grado nell'età matura di prenderne una buona.

Convien dunque, che questo Trattato venga letto dalle diverse classi de' Pittori anche con diverse riflessioni.

Il Principiante lo deve leggere soltanto per comprendere quanto sia vasta e difficile l'Arte, affinchè si affretti, e non perda tempo nell'imparare le parti inferiori di essa; mentre non ostante che tali parti sieno come i materiali, ed il fondamento dell' Arte, non gio-

vano che assai poco, sin tanto che non vi si aggiunge tutto il resto del grand' edifizio dell' Arte medesima.

La seconda classe de' Pittori, vale a dire quelli, che già sono in pieno possesso delle suddette parti primarie, è quella, per cui principalmente è stato scritto il presente Libro, affinchè nel medesimo imparino cosa sia il Gusto, ed esaminino loro stessi se lo possiedono dalla Natura, o no, e quali sieno il modo, e gli esempj, per cui possano acquistarlo.

Gli esperti Pittori poi potranno anch' essi trovar dell' utile in questa lettura, tanto per distinguere le vere bellezze nelle Opere de' grandi Maestri, quanto principalmente per guidar bene i giovani Allievi per il retto sentiero nell' apprendere l' Arte.

Io parlo libero, perchè so, che nel Mondo non abbiamo altro mezzo certo per approvar una cosa che l' esperienza della sua utilità; e questa esperienza ho io in me stesso, poichè tutto quello che so, l' ho imparato per la via, e per la maniera di pensare descritta in questo Trattato.

Se mai alcuni punti di quest' Operetta riuscissero difficili ad intendersi, son pronto ad ogni cenno a farne ulteriori spiegazioni; e qualora mi fossi ingannato in qualche cosa, non mi lascerò sedurre da una vana ambizione, per non confessar l' errore, in cui fossi incorso, senza però lasciar di difendere con le più chiare prove il mio sentimento ogniqualvolta nol credo erroneo.

PAR-

PARTE PRIMA.

CAPITOLO I.

Spiegazione della Bellezza.

SICCOME la perfezione non è propria dell'umanità, e si trova solamente in Dio, nè comprendendosi niente dall'uomo fuorchè quello, che cade sotto i sensi, così l'Onnipotente gli ha voluto imprimere una visibile idea della perfezione, e questa è ciò, che si chiama *Bellezza*. Questa Bellezza trovasi in tutte le cose create ogniqualvolta l'idea, che abbiamo di una cosa, ed il nostro senso intellettuale non possono andar nell'immaginazione più oltre di quello che vediamo nella materia creata. Ciò può assomigliarsi alla natura del Punto: un Punto dev'essere indivisibile; onde egli è anche sempre, propriamente parlando, incomprensibile. Ma siccome fa d'uopo farsene una visibile idea, quindi è, che si chiama Punto quel segno, o sia macchietta, su cui non si può più operare la divisione; e questo chiamasi Punto visibile. Convien dunque figurarsi, che la perfezione è come il punto matematico, o indivisibile, e che contiene in sè tutte le proprietà, e gli attributi celesti; e questi non possono trovarsi

nella materia, poichè ogni materia è imperfetta; onde abbiamo immaginata una specie di perfezione adattata alle umane comprensioni; cioè quando i nostri sensi non arrivano a capire, che vi sia dell' imperfezione in una cosa, allora quest'apparenza di perfezione chiamasi *Bellezza*. Questa, come già si è detto, trovasi in ciascuna cosa, ed in tutte le cose insieme, ed è la perfezione della materia. E tra questa e le perfezioni Divine sussiste la stessa differenza, che è tra i due punti; onde si può chiamare la Bellezza una perfezione visibile, come visibile si chiama un Punto. E siccome nel punto visibile è anche sempre l'invisibile; così nella Bellezza si trova ancora la perfezione, benchè non vi sia visibile. L'occhio non vede alcuna di queste perfezioni invisibili; ma l'anima le sente, e le comprende; poichè e l'anima e la perfezione sono state prodotte, e derivano da Dio, fonte e sorgente di ogni cosa perfetta.

Platone (1) chiama i movimenti, che la Bellezza produce nell'anima, una ricordanza della suprema Perfezione; e crede esser questo il motivo della sua forza incantatrice. Forse potrei sognare anch'io con altrettanto successo se dicessi, che l'anima venga commossa dalla Bellezza, perchè dalla medesima viene,

---

(1) *Plato in Phædro III.* pag. 249.

ne, per così dire, trasportata in una momentanea beatitudine, che ella spera, ed aspetta presso Iddio per tutta l'eternità, ma che si perde subito in tutte le materie.

CAPITOLO II.

Causa della Bellezza nelle cose visibili.

Niente è visibile senza materia, la quale deve aver una forma, e questa forma è la misura della sua forza: la forza l'è stata data dal Creatore, ed è la causa della sua forma. Nelle prime forme della Natura non vi è ancora la Bellezza, perchè esse non si sono ancora sviluppate alla vista; e benchè si scoprano, non sono però comprensibili. Da queste prime forme la ragione ne ha composte delle altre, che già sono visibili, e questa prima visibilità mostra i colori. Questi colori sono differenti secondo la diversità del loro aspetto, cioè secondo che i raggi della luce producono su la superficie un effetto differente. Allorchè questi primi sottili e visibili aspetti e forme sono semplici ed uniformi, si chiamano puri; poichè la luce fa un solo effetto in essi, e tal effetto produce Bellezza. Che sia così, cioè che i colori provengano dall'aspetto di una materia uniforme, si vede per mezzo del *Prisma*; e che l'uniformità produca Bellezza è evidente, mentre il

più

più bel rosso guasta il miglior giallo, come il turchino guasta il rosso; mescolandosi poi tutti e tre, rosso, giallo, e turchino insieme, tutti e tre sono guastati. Se vediamo, che la Natura ha dato de' colori tanto diversi alla materia, ciò proviene dalla diversità delle sue piccole forme, o particelle, e dalla mescolanza delle medesime. Da queste piccole forme poi la Natura ne ha composte delle altre più grandi, che non vengono più giudicate per belle, o per brutte, secondo il loro colore, ma secondo il loro aspetto; ed anche in queste è l'uniformità, colla sua causa, la base della Bellezza. Intanto la forma circolare è la più perfetta di tutte, in quanto che non contiene che un motivo, cioè l'estensione del suo proprio centro; e quelle, che hanno diversi motivi, sono sempre inferiori nella perfezione; ma ciò non ostante hanno anch'esse la loro Bellezza, perchè quelle parti, che non sono uniformi, sono però atte a diverse significazioni; come si vede appunto nella Natura, ove molte cose prive di Bellezza diventano belle per l'attinenza, che ha una parte all'altra. Tutta la Natura è fatta per movere e per piacere, e perciò devono essere nella medesima non meno delle parti attive, che delle passive; onde è necessario, che anche vi sia una diversità di Bellezza, poichè la parte passiva deve essere naturalmente meno perfetta dell'attiva. Queste parti imperfette pertanto non sono perciò meno stimabili, ed hanno

no anche nella loro imperfezione una specie di Bellezza, che loro è propria, e che si manifesta allorchè vengono disposte per il loro fine. Perciò vi è Bellezza in tutte le cose, giacchè la Natura non fece niente, che fosse inutile; e, come già si è detto, vi è Bellezza in ciascuna cosa, semprechè la medesima apparisce perfetta a quella idea ed aspetto, a cui appartiene. L'idea viene dalla cognizione della destinazione di una tal cosa; e questa cognizione proviene dall'anima. La Bellezza si trova allora in qualunque cosa, quando tutta la materia è conforme alla sua destinazione. Che però vi sieno parti più, o meno perfette, ed imperfette, ciò è troppo naturale, poichè tutta la Natura è simile ad una Repubblica: a questa appartengono tutti i suoi Abitanti e Cittadini; ma non tutti vi stanno in egual rango, e dignità; e così anche nella Natura: tutti i corpi non possono essere egualmente belli e perfetti; e qui conviene anzi riflettere, che le parti più perfette e belle sono spesso meno utili di quel che lo sono le meno perfette; perchè queste sono suscettibili di diverse operazioni, e possono produrre più di un effetto; quelle al contrario non ne fanno che un solo, e non sono buone che a una sola cosa. Ciò confermasi in tutti i colori, ed in tutti gli aspetti. I tre colori perfetti non possono mai esser altro che giallo, rosso, e turchino, e vi è una sola idea della loro perfezione, cioè quando si tro-

vano

vano in egual distanza da qualunque altro colore. I colori meno perfetti e composti però, come sono l' aurora, il verde, il paonazzo, possono esser di diverse qualità, secondo che più o meno si accostano, o si scostano da questo, o da quell'altro colore perfetto; ed i piccoli colori composti di tre altri sono suscettibili di una variazione quasi infinita.

Quanto meno è perfetto un colore, tanto più può esser variato; e non finisce questa variazione se non quando la composizione non più rappresenta veruna idea principale e distinguibile di colore, ed allora diventa come una cosa morta, e senza significato. L'istesso accade nelle forme, o sieno aspetti: il circolo solamente è perfettissimo, e questo, come pure le figure di lati eguali, non possono essere che in una sola maniera: quelle però, che hanno lati differenti, sono anche suscettibili di varj significati, ed atte a diverse idee; onde diventano altrettanto utili di quel che lo sono le figure perfette. La ragione di ciò si è data di sopra parlando de' colori; e siccome sono utili i colori imperfetti al pari de' perfetti, perchè sono atti ad una quasi infinita variazione, così lo sono anche le figure imperfette, poichè anche queste possono variarsi tanto, che alla fine restano prive di significazione, e ricadono nell'oscurità. Si tiene per bella una cosa quando la medesima perfettamente corrisponde all'idea, che se ne ha: ciò è evidente nelle diverse cose del tutto opposte le une alle altre,

tre, che si lodano per belle. Si chiama bella, verbigrazia, una pietra di un sol colore, e bella altresì un'altra di più colori, di varie macchie, e di più vene. Se dunque un solo genere di perfezione fosse causa di bellezza, l'una di queste pietre sarebbe detta bella, e l'altra brutta; che però se l'una e l'altra vien chiamata bella, proviene ciò dall'idea, che si ha delle medesime; e perciò quella pietra, di cui si ha l'idea, che debba esser uniforme, e di un sol colore, qualora si trovi macchiata si chiama brutta; e se quell'altra, che, secondo l'idea solita, deve esser macchiata, e di più colori, si trova troppo uniforme, anch'essa è detta brutta, poichè l'una, e l'altra appariscono imperfette per quell'idea, che si ha di esse. L'istesso accade in tutte le cose create. Un Fanciullo sarebbe brutto se avesse il viso da uomo di età matura: l'uomo è brutto quando ha una faccia da donna; e la donna non è certamente bella colla barba, e con le fattezze dell'uomo.

Queste riflessioni bastano per trovar la causa principale della Bellezza; onde conchiudo, che la Bellezza proviene dall'uniformità della materia colle idee; le idee provengono dalla cognizione della destinazione della cosa; questa cognizione nasce dall'esperienza, e dalla speculazione su gli effetti generali delle cose; gli effetti generali provengono dalla destinazione, che il Creatore ha voluto fare delle

cose;

cose; questa destinazione ha per fondamento la disposizione graduata delle perfezioni della Natura; e di tutto finalmente la prima causa è nell' immensità della divina Sapienza.

CAPITOLO III.

Effetti della Bellezza.

La Bellezza consiste nella perfezione della materia secondo le nostre idee. Siccome Iddio solo è perfetto, la Bellezza è perciò una cosa divina. Quanto più di Bellezza si trova in una cosa, tanto più è la medesima animata. La Bellezza è l'anima della materia. Siccome l'anima dell'uomo è la causa del suo essere, così anche la Bellezza è come l'anima delle figure; e tutto quello, che non è bello, è come morto per l'uomo. Questa Bellezza ha un potere, che rapisce, ed incanta; ed essendo di spirito, muove l'anima dell'uomo, accresce, per così dire, le sue forze, e fa sì, che si scordi per qualche momento di essere racchiusa nel ristretto centro del corpo. Da ciò nasce la forza attrattiva della Bellezza: subito che l'occhio vede un oggetto assai bello, l'anima se ne risente, e desidera di unirvisi; onde cerca l'uomo di avvicinarvisi, ed accostarvisi. La Bellezza trasporta i sensi dell'uomo fuori dell'umano: tutto si altera, e si commove in lui talmente, che se que-

questo entusiasmo è di qualche durata, egli degenera facilmente in una specie di tristezza, allorchè l' anima si avvede non esservi che la mera apparenza della perfezione. La Natura ha perciò prodotte molte bellezze graduate, affine di tener lo Spirito umano colla varietà in una commozione eguale, e continuata. La Bellezza attrae tutti, perchè la sua potenza è uniforme, e simpatica all'anima dell'uomo: chi la cerca, la trova su tutto, e da per tutto, poichè ella è la luce di tutte le materie, e la similitudine della stessa Divinità.

CAPITOLO IV.

La Bellezza perfetta potrebbe ben trovarsi nella Natura, ma non vi si trova.

Benche' la Bellezza non si trovi mai in un grado veramente perfetto nella Natura, non si deve perciò credere, che propriamente non vi si possa trovare; e che per volerla imitare si abbiano da trasgredire le leggi della verità. La Natura ha fatto tutto in maniera tale, che ogni cosa possa esser perfetta secondo il suo destino: ma siccome la perfezione partecipa tanto del Divino, perciò nella Natura si trovano poche cose perfette, ed al contrario molte imperfette vi sono. Il perfetto è quello, che si vede pieno di ragione; e siccome ciascuna figura

non

non ha che un centro, o punto medio, così ha anche tutta la Natura in ciascuna specie un solo centro, in cui si contiene tutta la perfezione della sua circonferenza. Il centro è un sol punto, e nella circonferenza della figura comprendonsi infiniti punti, che tutti sono imperfetti in paragone del punto medio. Come fra tutte le pietre una sola specie è perfetta, cioè il diamante; fra tutti i metalli solamente l'oro; e fra tutte le creature animate di quaggiù il solo uomo: così vi è poi anche la distinzione in ciascuna specie a parte, e del perfetto vi è assai poco. Siccome l'uomo non si genera da sè, ma dipende anche prima di veder la luce, ed allorchè prende la sua forma da accidenti estranei, così è quasi impossibile, che possa riuscir perfettamente bello. Non si trova quasi mai uomo, che non provi delle passioni, le quali o in parte, o in tutto pregiudicano alla sua salute; nè vi è chi non abbia i suoi affetti prediletti, e predominanti. Tutti questi affetti, e passioni hanno nel corpo umano diverse parti, su le quali operano, ed influiscono particolarmente. L'istesso accade nelle donne: queste appena gravide sono tormentate, ed oppresse dalle loro passioni, ed affetti in danno della loro salute, e di quella della prole, che portano; onde l'anima di questa non resta in libertà per finire la formazione del suo corpo a perfezione; giacchè se vi potesse operare senza impedimento, lo formerebbe senz'altro perfetto, ed

in

in conseguenza bello [1]. E' questo il motivo, per cui dalla bellezza del corpo di una Persona si giudica della forza, e delle qualità del suo spirito, prendendo facilmente una buona opinione di colui, che è bello, e benfatto; ma perchè l'anima è per lo più impedita, si vedono nascere poche Persone belle. Contribuisce poi a ciò anche la diversità de' Popoli, del clima, delle passioni, e de' vizj, che predominano in queste, o in quelle contrade, e che fanno sì, che Nazioni intiere si distinguono nell'aspetto. Che per altro si possa trovare nell'uomo una perfetta Bellezza, si vede da ciò, che quasi ciascheduno ha qualche parte del suo corpo bella; e che queste parti sono più conformi delle altre all'utilità, ed all'oggetto di tutta la struttura. L'uomo dunque sarebbe bello, se gli accidenti, che sono fuori di lui, non lo guastassero. Parlo dell'uomo, come di quella parte di tutta la Natura, in cui più che in ogni altra apparisce la Bellezza.

(1) Da questa e da altre Proposizioni si vede il miscuglio di Platonismo, e di Leibnizianismo, che nella parte Metafisica avea persuaso Winkelmann al nostro Mengs. La forza dell'anima, che forma il corpo senza saper come, e le nature plastiche, che alcuni hanno risuscitate a' nostri giorni, sono idee, che pare non dovessero avere accesso in questo secolo. Nondimeno incontran tuttavia chi le accoglie; e ciò diede motivo all'Istoriografo dell'Accademia delle Scienze di Parigi di dire nell'Elogio di M. Hartsoeker, che *niuna idea dell'antica Filosofia è sì proscritta, che non possa sperar di rinascere nella moderna*.

CAPITOLO V.

Nella Bellezza l' Arte può superare la Natura.

L'ARTE della Pittura vien detta una imitazione della Natura: laonde sembra, che nella perfezione debba ella esserle inferiore; ma ciò non sussiste se non che condizionatamente. Vi sono delle cose nella Natura, che l'Arte non può affatto imitare, ed ove questa comparisce assai fiacca, e debole in confronto di quella, come, per esempio, nella luce, e nell'oscurità. Al contrario ha l'Arte una cosa molto importante, in cui supera di gran lunga la Natura, e questa è la Bellezza. La Natura nelle sue produzioni è soggetta ad una quantità di accidenti: l'Arte però opera liberamente, poichè si serve di materie del tutto flessibili, e che niente resistono. L'Arte Pittorica può scegliere da tutto lo spettacolo della Natura il più bello, raccogliendo, e mettendo insieme le materie di diversi luoghi, e le bellezze di più persone: all'incontro la Natura è costretta a prendere, verbigrazia, per l'uomo la materia soltanto dalla madre, ed a contentarsi di tutti gli accidenti; onde è facile, che gli uomini dipinti possano esser più belli di quello, che sieno i veri. Dove mai si trovano unite in un sol uomo la grandezza dell'anima, l'armonia, e la proporzione del corpo,

un

un animo virtuoso a membri esercitati, e robusti? E quale uomo trovasi in uno stato perfetto di salute, a cui tutte le sue occupazioni, impieghi, e faccende non sieno di qualche aggravio? Ma nella Pittura si può unire, ed esprimere ogni di lui pregio: basta osservare, ed esprimere l'esattezza nel disegno, la grandiosità nella figura, la sveltezza nella positura, la bellezza ne' membri, la fortezza nel petto, l'agilità nelle gambe, la forza nelle spalle e nelle braccia, la sincerità nella fronte e nelle sopracciglia, la prudenza fra gli occhi, la sanità nelle guancie, e la grazia, e l'amorevolezza nella bocca. Portandosi così in tutte le parti, dalla più grande sino alla più piccola, tanto nella figura dell'uomo, quanto in quella della donna, con adattare queste modificazioni secondo la diversità degli aspetti, e delle espressioni, si vedrà, che l'Arte può molto ben superar la Natura; imperocchè, siccome in nessun fiore si trova tutta la massa del miele, ma bensì in ciascuno di essi qualche parte del medesimo, che dalle api vien raccolta per comporne indi quel dolce sugo; così può anche l'avveduto Pittore scegliere da tutto il creato il meglio, ed il più bello, e produrre con questo artifizio la più grande espressione, e dolcezza. Che con una buona scelta si possano assai migliorare le cose naturali, vedesi chiaramente nelle due belle e gratissime Arti della Poesia, e della Musica: questa non è altro che una raccolta di tut-

tì i toni, che si trovano nella Natura, in un ordine misurato, che dalla scelta riceve un motivo, ed acquista uno spirito capace a movere l'animo dell' uomo ; e questo spirito è l'armonia. Così pure la Poesia non è altro che la favella ordinaria degli uomini, di cui si sono posti in un misurato ordine prima i sentimenti, e poi le parole ; e colla scelta delle più sonore e grate di queste si è trovata, per mezzo di una specie d'armonia, la misura delle sillabe. Ora siccome la Musica, e la Poesia hanno una forza infinitamente maggiore di quel che l'avrebbero i toni, e le parole se fossero messe insieme alla rinfusa e senz'ordine; così anche la Pittura, degna sorella delle suddette, riceve dall'ordine, in cui vien posta, e dalla buona scelta, che vi leva tutto ciò che è superfluo e senza significato, una forza maggiore, anzi tutto il suo essere.

Avvertano pertanto gli addetti a quest'Arte di non pensar mai, che i gradi più sublimi nella medesima sieno di già occupati, e che non si possa arrivare più oltre. Una tale idea quanto è falsa, altrettanto è nociva per loro. Nessun de' moderni ha seguitata la strada della perfezione degli antichi Greci, poichè tutti, dopo che l'Arte è stata quasi di nuovo ritrovata, hanno avuto soltanto in mira il vero, ed il piacevole ; e se anche taluni avessero portato sino all'ultima perfezione quelle parti dell' Arte, che possedevano, tuttavia, per chi cerca la

per-

perfezione, resterebbe ad unire le perfezioni particolari dell'uno a quelle dell'altro, facendone un tutto perfetto. Nessuno deve perciò intimidirsi al vedere altri grandi, celebri, e perfetti; anzi la loro grandezza e fama deve a ciascheduno servir di stimolo per combatterli, e per disputar loro quel posto, che occupano; e se anche restasse soccombente, gli sarà non ostante sempre di gloria l'essere stato vinto da loro, purchè gli abbia imitati. Chi cerca il grande comparirà grande anche nel piccolo; e siccome un uomo, che cammina per una via conducente ad una meta, si giudica, che continuando a camminare vi arriverà; così giudicherassi, che un virtuoso, istradato su la via della perfezione, proseguendola con costanza vi giungerà col tempo sicuramente. Posso per altro asserire, come già ho detto di sopra, che nessuno de' moderni Pittori, di cui vediamo l'Opere, ha cercata la via della più alta perfezione; e non credo nemmeno, che l'Arte verrà più portata a quel sublime grado di bellezza, e di perfezione, in cui si trovò presso gli antichi Greci, fuorchè nel caso, che la medesima ritrovi nella florida Italia un' altra Atene.

Questo è quanto ho voluto dire della Bellezza. Ella dunque è la perfezione formata, e visibile della materia, siccome la perfezione assoluta è uno spirito invisibile. La perfezione della materia consiste nella sua conformità colle nostre idee, le quali con-

sistono nella cognizione del suo destino. Una cosa è perfetta quando non ha che una idea del tutto conforme alla medesima. Le perfezioni sono distribuite nella Natura come tanti offizj: quella cosa, che più è capace, ed atta ad adempire il suo offizio, è nel suo genere la più perfetta; perciò anche il brutto diventa qualche volta bello per via del suo offizio. La cosa, che non ha che un motivo del tutto conforme alla sua materia, è di un rango maggiore di Bellezza di quella, che ha diversi motivi: quello, che ha più spirito, è più sublime di quello, che ha più materia: lo spiritoso ha il potere di somministrare della sua perfezione al materiale; e questo lo può ricevere. Bisogna che il virtuoso, che vuol fare qualche cosa bella, si proponga di andar gradatamente dalla materia in su, di non far niente senza ragione, niente di superfluo, e niente che sia morto, o senza espressione; poichè questo guasta ogni cosa dove entra: il suo spirito deve cercare di dar la perfezione alla materia per mezzo della scelta: lo spirito è la ragione del Pittore: questa ragione deve aver l'impero su la materia; e la sua diligenza principale deve essere di determinare i motivi delle cose, e di seguitare in una intiera opera un motivo principale, acciò vi apparisca un motivo solo, il quale sia distribuito sino nella minima parte della materia. Conviene, che scelga il più atto della Natura per rendere chiaro, ed intelligibi-

le

le il suo pensiero a chi lo vede. Come la Natura ha distribuite le sue perfezioni per gradi, così deve fare anche il Pittore con dare a ciascuna cosa un significato, ossia una espressione diversa; ma tutte dirette verso il significato principale: allora lo spettatore distinguerà in ciascuna cosa l'idea, ed in tutte insieme il motivo dell'opera, che loderà come perfetta, quando la qualità della materia di ciascuna cosa sarà conforme alla sua idea: allora l'anima sua sarà commossa dalla Bellezza, che apparisce in tutte le sue parti; poichè avendo ciascuna parte il suo motivo, e spirito, tutta l'opera ne sarà piena, e per questo piacerà, ed avrà il più alto grado della perfezione.

Come il Creatore della Natura ha posta una perfezione in ogni cosa, e ci fa apparir tutta la Natura bella, ammirabile, e degna di lui; così deve anche il Pittore mettere, e lasciare in ciascuna espressione, in ciascuna pennellata un contrassegno del suo spirito, e del suo sapere, acciò l'opera sua sia sempre, e da tutti stimata degna di un'anima ragionevole.

PARTE SECONDA.

Del Gusto.

CAPITOLO I.

Origine di questo nome nell' Arte.

Tutte le umane opere sono imperfette; e se alcune di esse vengono stimate perfette, egli è perchè non se ne conoscono i difetti. Non sono le umane perfezioni che una similitudine, ed un'ombra della vera perfezione; e perciò si usa nella Pittura il termine *Gusto* per significare, che un'opera può avere un gusto di perfezione senza essere veramente perfetta. Questo Gusto della Pittura è in parte simile a quello della gola; poichè siccome questo tocca la lingua ed il palato, così quello tocca e muove gli occhi, e l'intelletto. In ambedue questi Gusti sono molti gradi, che tutti si comprendono sotto la stessa denominazione: e siccome molte cose sono di un gusto dolce, amaro, o agro, senza che l'amaro, l'agro, ed il dolce sieno di egual forza; così è anche nella Pittura il grande, il delicato, ed il forte, e ciascuno di questi in diversi e distinti gradi.

CAPITOLO II.

Spiegazione del Gusto.

Tutto quello, che non tocca, e muove l'uomo, non gli può piacere: e nessun cibo gli dà gusto se non ha uno, o un altro sapore distinguibile. Nell' istessa maniera è necessario anche nella Pittura, che ciascuna cosa, che vede l'occhio, tocchi, e punga i suoi nervi per piacere al medesimo.

Il Gusto è diverso in ciascun uomo, come lo stile, e la maniera; con questo sol divario, che questa si trova in genere o buona, o cattiva, e viene giudicata per quella, che è; laddove il Gusto può esser lodato, ancorchè abbia minor perfezione: e siccome si chiama dolce, o agro un cibo, benchè abbia pochissimo di tal sapore, così anche un Quadro può esser di buon gusto, benchè partecipi pochissimo della perfezione. Il Gusto della Pittura può anche esser bene, o mal assuefatto, come quello della gola; poichè l'occhio si avvezza come si avvezza la lingua. I cibi, e le bevande forti guastano il gusto; ma i leggeri conservano il senso delicato della lingua. L'istesso succede nella Pittura: le cose sforzate, e troppo caricate guastano il gusto dell' Arte; ma le cose semplici, e belle avvezzano l'occhio ad un senso delicato. Che vi sieno uomini, che non si risentano se non che per le cose sforza-

te,

te, e caricate, ciò proviene dal grossolano loro senso, ed intelletto: quelli poi, che amano soltanto il freddo, hanno per lo più il senso molto delicato; e questa diversità di senso, e d'intelletto si trova non meno negli Amatori delle Belle Arti, che negli addetti alle medesime.

CAPITOLO III.

Determinazioni, e regole del Gusto.

Il miglior Gusto, che possa dare la Natura, è quello di mezzo, poichè piace a tutti gli uomini in genere. Il Gusto è quello, che determina il Pittore alla scelta; e dalla sua scelta si giudica, e si conosce se il suo Gusto sia buono, o cattivo. Buono, e ottimo è sempre quello, che si trova in mezzo fra i due estremi; e ogni estremo è cattivo.

Le opere di Pittura, che comunemente si sogliono dire, e stimare di Buongusto, sono quelle, in cui o si vedono ben espressi gli oggetti principali, oppure vi si osserverà una facilità tale, che l'Arte, e la fatica restino coperte. Ambedue queste maniere piacciono, e fanno prender un gran concetto dell' Autore, che si crede abbia saputo tutto, per avere scelto così bene le cose principali; o che abbia saputo assai, per aver fatto le cose con tanta facilità.

Il Gusto grande consiste nello scegliere le parti gran-

grandi tanto dell'uomo, quanto di tutta la Natura con nascondere le parti subordinate e piccole, ove non sono assolutamente necessarie.

Gusto mediocre è quello, che esprime il grande, ed il piccolo nell'istessa maniera; onde il tutto diventa mediocre, e quasi senza gusto.

Il Gusto piccolo poi esprime distintamente tutte le cose minime; onde il tutto diventa piccolo.

Il Gusto bello finalmente è quando si esprime tutto il più bello della Natura. Questo è superiore al Gusto mediocre, ed è sublime in paragone del Gusto piccolo, e vile, che non trova altro che il cattivo, ed il brutto della Natura. Nell'istessa maniera potrebbe confrontarsi il Gusto dilettevole, il significante, ed altri, che si potrebbero nominare.

Il Gusto è quello, che nel Pittore produce, e determina uno scopo principale, e che gli fa scegliere, o rigettare ciò, che al medesimo conviene, o che gli è contrario; ond'è, che qualora si vede un' opera, in cui il tutto è espresso senza distinzione, e senza varietà, si dice essere stato l'Autore affatto senza gusto; poichè non vi si osserva niente di particolare; e simili opere restano, per così dire, senza espressione alcuna. L'opera d'ogni Pittore riesce secondo la sua scelta; il che s'intende del colorito, del chiaroscuro, de' panneggiamenti, e d'ogni altra cosa relativa alla Pittura: se si sceglieranno le cose più belle, e più grandi, si faranno opere del mi-

glior

glior Gusto. E' bello tutto ciò, che fa vedere le buone qualità di una cosa; e brutto è quello, che ne mostra soltanto le cattive, e le brutte. Consideri dunque il Pittore ciascuna cosa con vedere ciò che desidererebbe, che fosse nella medesima, e scelga quelle cose, che possono più accostarsi al suo desiderio, poichè queste saranno bellezze. Dall'altra parte consideri quello, che vorrebbe che non vi fosse, e lo rigetti, perchè ciò non è che brutto.

Dal considerare le qualità delle cose proviene l' espressione, poichè nessuna cosa esprime se non secondo le sue qualità. Ordinariamente è buono quello, che è benefico, e gradevole ai nostri sensi; ed interamente cattivo è tutto quello, che offende i nostri occhi, ed il nostro intelletto, e che si dimostra contrario ai medesimi. Tutto ciò, che non è conforme alla sua causa, ed alla sua destinazione, e tutto quello, che è contrario al suo officio, o della di cui esistenza non si comprende il motivo, e non si sa perchè abbia questa, o quella forma, offende l' intelletto. All'occhio poi è contrario tutto ciò, che spande troppo i suoi nervi, e le parti minime: da ciò procede, che alcuni colori, come pure il chiaroscuro, allorchè sieno troppo rilevanti, e vivi, ci stancano, ed infastidiscono; ed i colori lividi, e troppo lucidi ci sono disgustosi, perchè trasportano l'occhio con somma celerità da un sentimento all' altro, e producono con ciò uno sforzo, e spandimen-

mento precipitoso de' nervi, che dà della pena all' occhio medesimo. E per l'istesso motivo ci è tanto piacevole l'armonia, poichè mostra sempre le cose di mezzo fra i due estremi. Convien per altro riflettere, che essendo la Pittura composta di maniere tanto diverse, non vi è stato Professore, che abbia avuto un gusto egualmente buono in tutte le sue parti; ma spesso in una parte ha saputo scegliere assai bene, in un'altra molto malamente, ed in alcune niente affatto. E questo appunto forma la distinzione del Gusto fra i più celebri Professori, come si spiegherà in appresso.

CAPITOLO IV.

Come si accorda il Gusto coll' imitazione.

L'IMITAZIONE è la prima parte della Pittura, ed in conseguenza la più necessaria, ma non già la più bella. Quello, che è necessario, non è mai il più ornato, nè il più bello; poichè il necessario dimostra povertà, e gli ornamenti sono segno di abbondanza. E siccome la Pittura, generalmente parlando, si trova nel Mondo più per ornamento, che per necessità, e ciascuna cosa deve essere stimata secondo la sua prima causa o per buona, o per cattiva, così devesi preferire nella Pittura l'ornamento alla necessità. E perciò è anche più stimabile il Pit-

tore,

tore, che ha molto dell'ideale, di quello che non possede se non che la mera imitazione. Essendo però l'Arte composta di ambedue queste parti, quello sarà il più gran Maestro, che le possede tutt'e due. Queste due parti appartengono l'una all'altra, e si uniscono nella seguente maniera; cioè: l'Idea, che è la prima genitrice del Gusto, è come l'anima, di cui l'imitazione forma il corpo. Quest'anima, ossia ragione, deve scegliere da tutto lo spettacolo della Natura quelle parti, che sono le più belle secondo tutte le idee umane; ma non deve crear nuove parti, che non si trovino nella Natura, mentre allora si diminuirebbe l'Arte, e perderebbe, per così dire, il suo corpo; onde le sue bellezze diverrebbero oscure agli uomini. Per quest'Idea non intendo altro che la buona scelta, che si deve fare delle cose naturali, e non già una invenzione di cose nuove. Se dunque un Quadro è fatto in maniera tale, che vi appariscano le più belle parti della Natura, e che ciascuna parte dimostri la verità, e naturalezza, si vedrà nel tutto un Buongusto, senza pregiudizio della parte dell'imitazione.

Qui convien fare un altro riflesso, ed è quello della differenza, che è tra il Gusto, e la maniera. Il Gusto consiste, come più volte ho detto, nella scelta. La maniera però è una specie di bugia, ossia finzione, ed è di due generi; cioè, una, che vien fatta con tralasciar molte parti; ed un'altra,

che

che inventa e crea molte parti nuove. Si vedono degli esempj e dell' una, e dell' altra. Coloro, che hanno cercato il grande, alle volte hanno tralasciato tante parti, che anche l' essenziale dell' oggetto stesso è restato mutato, e guasto: altri poi hanno voluto migliorare, e correggere le cose da loro scelte, facendo il grande più grande, il piccolo più piccolo, ed eccedendo così in tutta la Natura, tanto nelle forme, e nel disegno, quanto nel colorito, nel chiaroscuro, ed in tutte le parti dell' Arte. Il vero Gusto, che più si accosta alla perfezione, è quello, che sceglie dalla Natura il meglio, ed il più utile, con rigettare il meno utile, e con serbare tutto l' essenziale di ciascuna cosa: allora tutto riesce vero, e di ottimo Gusto, poichè in tal guisa la Natura viene migliorata bensì, ma non mutata, come succede nella maniera.

CAPITOLO V.

Storia del Gusto.

Poichè tutte le umane cose sono imperfette, e del buono non ci è restato altro che l' arbitrio di scegliere, tutto il buono delle nostre operazioni consiste nella scelta; ed è veramente grande colui, che conosce il valore di ciascuna cosa, ed in conseguenza sa distinguere quale sia la più, o la meno grande,

de, e la più stimabile, affine di cominciare da quella ad applicarvi lo spirito suo, e fissare ogni suo desiderio su l'esecuzione di cose degne, e grandi. Con questo modo di pensare, e di operare sonosi contraddistinti tutti gli eccellenti, e celebri Uomini dell'Arte dagli antichi Greci sino a noi. I più hanno conosciuto ciò, che nella Natura è il più degno, e su quello hanno fatto tutto il loro studio, ed impiegata tutta la loro diligenza, ed industria: i mediocri poi si sono attaccati al mediocre, credendo, che in ciò consistesse tutta l'Arte; ed i piccoli finalmente sono restati incantati dal piccolo, e dalle minuzie, prendendole per cose principali, sin tanto che poi l'umana sciocchezza è arrivata a passare dal piccolo all'inutile, dall'inutile al brutto, e dal brutto al falso, ed alle chimere. I primi, che hanno avuto un gusto grande, sono stati i Greci (non intendo parlar qui de' primi Inventori dell'Arte, ma bensì di quelli, che l'hanno portata al più alto grado di Bellezza, e di Buongusto). Conoscevano essi, che le Arti sono fatte per gli uomini: che l'uomo niente ama tanto, quanto se stesso; e che per ciò anche l'uomo deve essere il più degno oggetto dell'Arte; onde impiegavano la più grande diligenza in questa parte della Natura. Essendo l'uomo stesso più degno di quel che lo sono i suoi abiti, lo dipingevano, e formavano per lo più nudo, eccettuato soltanto il sesso femminile, non

per-

permettendolo la decenza, e la verecondia. Comprendevano esser l'uomo l'opera più degna della Natura per la comodità, e simmetria della sua formazione, la quale deriva dal suo aspetto, e dall' ottima disposizione, ed ordinazione de' suoi membri; onde furono i primi ad applicarsi principalmente alla Proporzione. Osservavano finalmente, che la forza dell' uomo consiste in due movimenti principali; cioè nel ritirare i suoi membri verso il corpo, che ne forma il centro, e nell'estenderli dal corpo, ossia dal centro; e quest'osservazione apriva loro la strada allo studio dell'anatomia, e somministrava le prime idee di un significato, e di una espressione. I loro usi, e costumi giovavano molto a simili osservazioni. I loro giuochi pubblici ne facevano nascere il pensiero, e con questo pensare arrivarono a conoscere la causa di quello, che vedevano. Indi si elevarono sino alle loro Deità, e presero dall'umana Natura quelle parti, che più si confacevano colle immaginarie qualità de' loro Dei; ed in questa maniera cominciarono a scegliere. Principiarono a rigettare nella forma di questi Dei figurati tutte quelle parti, che contrassegnano l'umana debolezza; onde li facevano bensì di figura umana, come la più perfetta in tutta la Natura, ma non colle umane qualità, ed indigenze. Così venne generata la Bellezza. Finalmente trovarono i gradi di mezzo tra le Deità e l'Umanità: unirono queste due

parti, ed inventarono la forma de' loro Eroi; onde l' Arte arrivò allora al grado il più sublime, poichè con questa unione del divino e dell' umano vennero in cognizione di tutti i proprj significati del buono, e del cattivo nella figura, e nell' aspetto. Oltre il fin qui detto ebbero ancora occasione per mezzo de' loro usi di esercitarsi nelle cose accidentali, come sono i panni, e drappi, gli animali, ec.; ma queste parti non erano stimate che per quello, che meritano, finchè l' Arte restò soltanto fra gli spiriti forti, ed elevati. Allorchè però anche gli animi vili intrapresero l' Arte, ed il giudizio delle opere, non più dovette farsi dai Savj, e dai Filosofi, ma bensì dai Ricchi, dai Re, e dai Signori: le Arti decaddero a poco a poco, e degenerarono in bagattelle, e in minuzie nella maniera, che ho detto di sopra, talmentechè già in que' tempi si formavano delle cose sciocche, inverisimili, e false. In tal guisa, verbigrazia, si sono introdotti i lavori grotteschi, ed altri. Sino da quel tempo l' Arte non era più soggetta alla ragione, ma abbandonata unicamente al caso. Se vi era qualche Signore di Buongusto, si contentava di animare alcuni Artisti all' imitazione di quelli, che già in quel tempo chiamavansi Antichi; e la Bellezza nelle Opere non era più guidata dalla ragione, ma soltanto dagli occhi. Si operava su la maniera degli Antichi senza comprendere, nè servirsi de' loro motivi. La gran differenza, che da ciò

pro-

proviene nelle Opere, si è, che le cose prodotte dalla pura imitazione restano sempre ineguali in loro stesse, e sembra alle volte, che una parte sia fatta da qualche grand' uomo, e l'altra da un grand' ignorante. Perciò è necessario, che il pittore, che imita, cerchi non solo d'imitare l'opera, ma anche i motivi del suo modello. Allorchè poi vi furono successivamente de' Personaggi intelligenti delle Belle Arti, come succedette sotto alcuni Imperatori Romani, si vide subito qualche lume, che però si estinse ben presto quando restò mancante d'alimento. In tal guisa l'Arte, ed il suo Gusto sono andati crescendo, e decadendo, sino che finalmente quasi si distrusse, allorchè gli Artisti cominciarono a lavorare soltanto per uso, ed a guisa di meccanici. Quindi l'Arte stessa venne in dispregio non meno presso i Savj, e i Grandi, che presso tutto il Pubblico, e restò priva de' mezzi d'innalzarsi; poichè non era assistita dal bisogno umano, come lo sono le altre Arti, e Scienze, essendo ella piuttosto un segno di abbondanza, e di sapere, che di necessità; e perciò doveva naturalmente restare in obblivione in que' secoli barbari, in cui la terra, e principalmente l'Europa, era innondata di guerre, e gli uomini si occupavano principalmente in devastamenti, e in vicendevoli oppressioni.

Quando finalmente il Mondo si risvegliò da questo terribil letargo, e cominciò a rimettersi in qualche aspetto di buon ordine, anche le Arti rinacque-

 ro,

ro, per così dire, dal loro niente. Alcuni Artisti; avanzi miserabili dell'oppressa Grecia, che soltanto sapevano qualche cosa della Pittura, perchè le immagini erano in uso nella Chiesa Cattolica, riportarono l'Arte nell'Italia, ma tanto deforme, ed imperfetta, che non vi si distingueva altro che la volontà di dipingere; e la loro povertà, seguitata al solito dal dispregio, non permetteva loro d'innalzarla.

Quando la Pittura cominciò ad incontrare il genio degl'Italiani allora ricchi, e potenti, ella venne tratta alquanto dalle tenebre da diversi uomini di genio, fra' quali si distingueva principalmente il Giotto. Ma siccome la scelta non può precedere la cognizione; quindi è, che tutti quelli, che furono prima di Raffaello, di Correggio, e di Tiziano, non cercavano se non che la pura imitazione; e così non vi era in quel tempo verun Gusto, ed un Quadro era in certa maniera un caos. Alcuni volevano imitar la Natura, e non potevano; altri, che avrebbero potuto imitarla, non lo facevano, ma volevano scegliere senza sapere come si sceglie. Nel tempo finalmente de' tre grandi lumi della Pittura, cioè de' suddetti Raffaello, Correggio, e Tiziano, tanto la Pittura, che la Scultura vennero innalzate sino alla scelta, e da questa scelta nacque il Gusto nell'Arte. Essendo però l'Arte una imitazione di tutta la Natura, ella è troppo vasta per l'umano intelletto, e sarà sempre imperfetta presso gli uomini. Tali erano i Pittori prima del tempo de'

tre

tre grandi uomini, di cui parliamo. Sceglievano imperfettamente, e tralasciavano per ignoranza or questa, or quella parte essenziale. Ma venuti i tre eccellenti Maestri, ciascun di loro si scelse una parte singolare, con far sopra quella tutta la sua applicazione, e far consistere, per così dire, tutta l'Arte in quella parte. Raffaello scelse l'espressione, che trovò nella Composizione, e nel Disegno; Correggio prese il dilettevole, e lo trovò in certe forme, principalmente però nel Chiaroscuro; e Tiziano finalmente abbracciò l'apparenza di verità, che trovò massimamente ne' Colori. Il più grande era naturalmente quegli, che possedeva la parte più importante: ed essendo l'espressione senza dubbio la più utile, e la più importante parte della Pittura, Raffaello è incontrastabilmente il maggiore di questi tre. Dopo di lui segue il Correggio, poichè il dilettevole è come la seconda parte importante della Pittura; e siccome la verità è piuttosto un dovere, che un ornamento, Tiziano non è che il terzo nell'ordine; ma tutti e tre sono grandi, poichè ciascheduno era in possesso di una parte principale della Pittura. Tutti quelli, che sono stati dopo di loro, non hanno avuto che una porzione di quella parte respettiva, che essi possedevano; onde resta inferiore il loro Gusto. Essendo però l'ideale la prima, e massima parte di tutta l'Arte, gli antichi Greci sono stati più grandi di tutti, poichè la scelta del loro Gusto comprendeva tut-

te le perfezioni sensibili. Eglino giunsero, secondo a me pare, a un tal grado di perfezione, primieramente perchè non intrapresero a coltivare un campo tanto vasto, onde potevano con un talento eguale a quello di uno de' Moderni arrivare assai più oltre, ed avvicinarsi, per così dire, assai più al centro della perfezione: secondariamente, perchè presso di loro gli sciocchi non giudicavano delle Opere, come pur sovente succede presso di noi; ma un tal giudizio era riservato ai Savj, e ai Filosofi, come già ho detto in un altro luogo. Ora un uomo savio giudica sempre delle Opere fatte da un altro con umanità, e discrezione: al contrario gli sciocchi, e gl' ignoranti non cercano altro che a malignare, a disprezzare, e a farsi quasi un passatempo dell' altrui pregiudizio. Cercando pertanto gli Antichi più di noi la perfezione, essi prendevano una parte separata dell' Arte: cominciavano dal più necessario, e procuravano piuttosto di perfezionar quello, che d' intraprendere molto, e restar imperfetti. Noi al contrario ci contentiamo di comparir perfetti agli occhi degli ignoranti, e de' pazzi, il di cui denaro ci alletta più dell' applauso del Savio, che non ci dà moneta; e la deferenza verso il dilettante prevale alla ragione, e alle regole dell' Arte. Siamo debitori della Bellezza nelle Arti a que' Popoli, presso de' quali non i beni di fortuna, ma la ragione, ed il sapere determinavano la grandezza, e la stima di un

uomo,

uomo, e dove un Filosofo era chiamato il più grand' uomo nella città, ed il virtuoso nelle Arti era detto Filosofo. In tali paesi, e fra nazioni simili le Arti arrivavano alla grandezza : sarà dunque difficile; che a' tempi nostri elleno ritornino a quello stesso grado di elevazione. Se pertanto qualche odierno Artista, non ostante il male universale, volesse cercare il Buongusto nella Pittura, io gli additerò qui la strada, ed i mezzi, per cui potrà conseguirlo: altrimenti a me sembra quasi impossibile il pervenire oggi allo scopo dell' Arte.

CAPITOLO VI.

Istruzione al Pittore per conseguire il Buongusto.

Due sono le vie, che conducono al Buongusto, qualora la ragione ne sia la guida. L'una, che è la più difficile, è quella di scegliere dalla Natura stessa il più utile, ed il più bello. L'altra più facile, si è di apprendere dalle Opere, in cui la scelta si è di già fatta.

Per la prima sono arrivati gli Antichi alla perfezione, vale a dire alla Bellezza, ed al Buongusto. La maggior parte de' Moderni però, dopo i tre sopraddetti gran lumi, vi sono pervenuti per la seconda strada.

I tre accennati valentuomini hanno battuta non solo la prima strada, ma anche un' altra di mezzo tra la Natura, e la imitazione.

La difficoltà di conseguire il Buongusto per via

della Natura è grande, perchè vuole essere discernimento, e quel che si chiama spirito filosofico per distinguere nel complesso delle cose naturali il buono, il migliore, l'ottimo.

Nell'imitazione è più facile il fare una tal distinzione, giacchè si conoscono, e si comprendono le Opere degli uomini più facilmente che quelle della Natura. Per arrivare pertanto alla vera maniera d'Imitazione fà d'uopo di non abusarsene, ma di pensar delle Opere dei grandi Professori, come essi hanno pensato della Natura; altrimenti si resterà superficiale, senza comprendere mai la loro Bellezza. Siccome peraltro l'uomo nella tenera sua infanzia deve esser alimentato nel modo, che richiede la debole sua digestione, sino che col crescere degli anni, e delle fibre divenga capace di servirsi di alimenti più grossi, e sostanziosi; così devesi procedere anche col debole intelletto di un Giovinetto principiante nell'Arte: non bisogna dargli subito de'cibi forti, vale a dire, non si deve mettergli avanti da bel principio cose difficili, e grandi idee, altrimenti il suo intendimento diverrebbe erroneo, e stordito; oppure si metterebbe in presunzione, e in superbia, essendo molto portati i Principianti a lusingarsi di saper tutto ciò, che loro ha detto il Maestro. Deve esser alimentato lo Scolare nel principio col latte il più puro dell'Arte, vale a dire, colle Opere le più perfette de'celebri Professori, le quali come debbansi

giudi-

giudicare, e distinguere si vedrà in appresso. La principale importanza è, ch'egli neppur vegga, e molto meno imiti da principio Opere brutte, e imperfette. Deve soltanto imitare le belle, e imitarle esattamente, senza entrare nella causa della loro Bellezza. Così egli acquisterà una precisione, e giustezza di occhio, che è l'istromento, e il requisito il più necessario di tutta l'Arte. Allorchè sarà arrivato a questo segno egli potrà darsi a ponderare con giudizio, e con discernimento le Opere de' gran Professori, indagando le loro idee, ed i loro motivi; e ciò si farà nella seguente maniera, cioè: si risguardino tutte le Opere, per esempio, di Raffaello, di Correggio, e di Tiziano, esaminando tutto ciò, che in ciascun Quadro si trova di bello, e allorchè si vedranno nelle Opere di ciascuno di essi alcune parti, e cose sempre ben eseguite, e perfezionate, ciò dimostra, che quelle tali parti sono state l'oggetto principale, e la scelta di quel Professore. Quelle altre parti poi, che si veggono soltanto in una porzione ben eseguite, e perfezionate, e nell' altra no, danno a conoscere, che non formavano il di lui scopo principale; onde nelle medesime non si deve cercare il suo Gusto, nè la causa della Bellezza delle sue Opere. Sono però nella Pittura due parti principali, che dinotano la Bellezza, cioè la forma, ed i colori, ed alla prima appartiene anche il chiaroscuro. Colla forma s'individuano tutte le

espres-

espressioni delle diverse passioni umane; e coi colori tutte le qualità delle cose, cioè il tosto, o il morbido, l'umido, e l'asciutto, ed altro simile. Raffaello possedeva l'espressione in un grado perfettissimo, e questa è la causa della Bellezza delle sue Opere: essa si trova in tutte, tanto nelle più belle, che nelle inferiori. Ha egli anche colorito il suo chiaroscuro alle volte assai bene, ed alle volte molto competentemente; ma questo genere di Bellezza non è venuto nelle sue Opere pensatamente, ma soltanto per via dell'imitazione della Natura; onde conviene cercar in lui, ed apprendervi soltanto la parte dell'espressione. E' perfetta l'espressione, se, verbigrazia, in un Quadro istoriato un uomo adirato, giocondo, malinconico, o di altre passioni affetto, sia rappresentato talmente colla respettiva passione, che non possa significar altro, e che lo significhi appunto in quella proporzione, e misura, che richiede il soggetto, che si rappresenta; dimodochè possa conoscersi dalle figure la storia, senza esser costretto di spiegare colla storia le figure. Se nell'istessa maniera si riguardano le Opere di Correggio, vi si osserverà maggior allettamento, che in qualunque altro Pittore. Bisogna pertanto, che si sappia in che consista questo diletto. La Pittura diventa dilettevole per via degli occhi, e questi trovano il loro piacere nella quiete. Per procurar loro questa quiete, e questo diletto non vi è parte più

adat-

adattata nella Pittura che il Chiaroscuro, e l'Armonia. Questi requisiti formavano la parte principale del Correggio. Si osservino tutte le sue Opere, ed in tutte si troverà questa parte. Nel mentre che egli cercava la quiete, ed il piacere degli occhi trovava anche la grandezza delle forme, poichè tutto il piccolo è più fastidioso agli occhi di quel che lo sia il grande; ed ecco tutta la causa della sua Bellezza. Tiziano finalmente cercava la verità, ma non per l'istessa strada di Raffaello. Questi rappresentava l'uomo intiero, e principalmente l'anima, ed i sentimenti, e le passioni. Tiziano però cercava la verità soltanto nella materia sì dell'uomo, che di ogn'altra cosa; onde si applicò ad esprimere l'essere, e le qualità delle cose con que'colori, che loro sono proprj, e vi riescì a meraviglia. Nelle sue Opere ciascuna cosa ha que' colori, che propriamente ella deve avere. La carne da lui dipinta sembra aver sangue, grasso, umido, muscoli, e vene; e con ciò produce quella grand'apparenza di verità. Questa è dunque la parte, che si deve cercare presso di lui, e che si troverà in tutte le sue Opere, tanto nelle più perfette, che nelle inferiori.

Erano queste le cause degli effetti, e delle bellezze di questi tre Uomini celebri; e con quest'istesso metodo devono cercarsi le bellezze, e le cause di esse anche nelle Opere di qualunque altro gran Pittore. Ho dimostrato qual sia questo metodo, allorchè ho detto doversi osservare ciò, che costantemente si

trova in tutte le Opere di un tale. In questa maniera si arriva a comprendere i loro motivi, che provengono dai loro sentimenti naturali; ed ora spiegherò come abbiano potuto giungere a farsi di questi sentimenti un proprio Gusto. Conviene dunque sapere, che questi tre Uomini erano savj, ed avevano una specie d'intelletto filosofico, come già ho detto in altra occasione; onde comprendevano, che l'uomo non può essere perfetto in tutte le parti, e perciò sceglieva ciascheduno di loro quella parte separata, in cui credeva, che consistesse la più grande perfezione, e con cui potesse muovere, e piacere prima a se stesso, e quindi agli altri. Tutti e tre avevano dunque l'istessa intenzione, e l'istessa mira, cioè di piacere, e di muovere; ma nessuno può conseguire questo intento in opere materiali se non vi fa vedere la causa del piacere, e questo effetto essere stato prodotto in lui stesso da una causa simile nella Natura. Questo appunto è il caso de' suddetti Professori. Esprimevano ciò, che avevano sentito. Che poi ciascheduno di loro abbia presa una parte singolare, e l'uno diversamente dall'altro, ciò è provenuto dalla proprietà de' loro respettivi temperamenti. Bisogna, che Raffaello avesse de' sensi moderati, ed uno spirito, per così dire, bollente, che in lui produceva sempre delle idee piene di espressione, e gli faceva trovar piacere in tutto quello, che molto significava. Che in Correggio si trovasse

uno

uno spirito mite, e molle, che gli dava una avversione a tutto ciò che è troppo forte, e troppo esprimente, e gli faceva scegliere soltanto il dilettevole, ed il tenero. E che Tiziano finalmente avesse meno spirito assai che questi due, e più di materiale; poichè sentiva, e sceglieva unicamente il materiale della Natura. Raffaello resta pertanto sempre il primo.

Ho detto nel principio, che il Gusto proviene dal sapere scegliere queste, o quelle parti, con rigettare, e tralasciare quelle altre, che non hanno le qualità necessarie; ed in ciò è simile al Gusto nelle Arti quello del palato; poichè, come si chiama dolce, agro, amaro, ec. tutto quello, che non ha altro che quel tal sapore, o in cui il medesimo si trova almeno predominante, così anche nell'Arte una cosa si dice dilettevole, vera, significante, ec. semprechè queste qualità non sieno intralciate, e fra di loro confuse, ma che una di esse vi predomini, e che tutto l'inutile ne sia stato rigettato. Così Raffaello nell'invenzione delle sue Opere cominciò subito dall'Espressione in maniera, che non mosse mai un membro ove ciò non fosse precisamente necessario, ed ove non avesse dell'Espressione; anzi non diede in ciascuna figura, ed in ciascun membro neppure una pennellata senza qualche motivo, che servisse all'Espressione principale. Dalla formazione dell'uomo sino al suo minimo movimento tutto serve nelle Opere di Raffaello ad un motivo principale; onde

aven-

avendo egli rigettato tutto ciò, che non esprime, le sue Opere sono piene di un Gusto espressivo. La causa poi per cui le Opere di Raffaello a prima vista non piacciono egualmente a tutti, si è, che le sue bellezze sono bellezze della ragione, e non degli occhi; onde non sono sentite subito dalla vista, ma soltanto allorchè abbiano penetrato nell' intelletto; ed essendo molte persone di un senso intellettuale assai fiacco, esse non sentono niente affatto le bellezze di questo gran Pittore. Siccome Raffaello si è proposto per iscopo principale l' Espressione, così ha messo anche in ciascuna figura un' espressione, e un significato diverso, secondo che lo richiedeva l'istoria del suo Quadro; e possedendo egli questa Espressione in tutte le parti della Pittura, essa è divenuta il suo Gusto proprio, e particolare. Nell' istessa maniera, cioè con tralasciare, e rigettare tutto l' inutile, e che non serviva all' oggetto principale, hanno acquistato Correggio il Gusto del grato, e dilettevole, e Tiziano quello della verità.

Per non lasciare veruna oscurità in questa piccola Opera passerò ora a spiegare ancora più diffusamente il Gusto di questi tre Uomini celebri con esaminarlo, e dilucidarlo per tutte le parti della Pittura tal quale l' ho trovato nelle loro Opere, ed in ciascuna parte delle medesime. Comincierò dal *Disegno*, con passar indi al *Chiaroscuro*, al *Colorito*, alla *Composizione*, alli *Panneggiamenti*, ed all' *Armonia*, per confermare così in fine ciò, che di già ho detto del loro Gusto.

PAR-

PARTE TERZA.

Esempj del Gusto.

CAPITOLO I.

Considerazioni sul Disegno di Raffaello, di Correggio, e di Tiziano; e su l'intenzione, ch'eglino hanno avuta nella scelta del medesimo.

RAFFAELLO non è stato sempre eguale: cominciò anche egli nell'Arte dall'abbiccì prima di poter esprimere le sue intenzioni. Ebbe però la sorte di nascere nel tempo della vera innocenza, e dell'infanzia dell'Arte; onde non imparò da bel principio che ad imitare la pura verità; e questa per appunto lo condusse ad una grande giustezza d'occhio, la quale in appresso gli servì di base, e di fondamento per il magnifico edifizio della sua Professione. Sino a quel momento egli non sapeva ancora che vi fosse una scelta; ma allorchè vide a Firenze le Opere di Leonardo da Vinci, e di Michelangelo, si risvegliò il suo grande spirito, ed il suo cocente intelletto venne spinto a pensar più oltre della semplice imitazione. Avevano bensì queste Opere una specie di scelta, e di grandezza; ma siccome in loro stesse non erano sufficientemente belle, non potevano

no servir di guida al nostro Raffaello per trovare a via certa della scelta, e del Buongusto; poichè una cosa per essere atta a comunicarsi ad altri, ed a servire di vero modello, deve essere non solamente buona, ma perfettamente bella. Restò egli pertanto ancora per qualche tempo in una specie di oscurità, e si avanzava soltanto con passi lenti; ma quando finalmente vide in Roma le Opere degli Antichi, allora lo spirito suo trovò per la prima volta ciò, che a lui si confaceva, e che poteva infiammarlo. Aveva egli posto per base ferma la giustezza dell' occhio; onde non gli riuscì difficile d'imitare gli Antichi nell'istessa maniera che prima aveva imitata la Natura; ma con tutto ciò non lasciò mai la bella usanza di seguitar sempre la Natura, ed imparava soltanto dagli Antichi lo scegliere bene dalla medesima. Trovò, che essi non l'avevano seguitata generalmente in tutte le minuzie, scegliendone soltanto il bello, e il necessario, e rigettando il superfluo; onde riconobbe consistere una delle cause principali della Bellezza degli Antichi nel loro disegno; e perciò migliorò prima l'Arte in questo punto. Comprese nondimeno, che nell'ammirabile costruzione del corpo umano l'articolazione dell'ossa, e delle membra formava la loro agevolezza, e che gli Antichi vi avevano fatto il maggiore studio, ed usata ogni diligenza. E così in questo, come in ogn'altra cosa, non si contentò, come hanno fatto

dopo

dopo di lui diversi bravi Pittori, dell'esterna imitazione degli Antichi; ma studiò, ed esaminò la causa della loro Bellezza. Io non dubito neppure, che se Raffaello avesse avuta l'occasione di formare solamente delle figure ideali, egli si sarebbe assai più accostato alle Opere della buona antichità; ma siccome i costumi del suo tempo erano assai diversi da quelli degli antichi Greci, e che già si erano convertite le grandi idee in piccole, e basse, egli col suo spirito, naturalmente portato al grande, non trovò negli usi del suo secolo cosa, che lo contentasse, fuorchè l'Espressione. Questa trovò in parte negli Antichi, ma più nella cognizione della Natura: da quelli contentossi di prendere le forme principali, e bene spesso sceglieva nella Natura ciò, che più a loro si accostava; indi, portato sempre dallo stesso suo spirito grande, s'innoltrava all'esame dell' Espressione di ciascuna forma separata, con che venne a conoscere, che certi lineamenti di aspetto portano seco anche certe espressioni, e sono proprj a certi temperamenti; come pure, che ad una tal faccia appartengono tali, e tali membri, mani, piedi, ec., e questi univa egli con somma giustezza, uniformando così anche l'aspetto ai movimenti, ed alla figura. Quando poi procedè all'esercizio del Disegno, pensò sempre di nuovo sul principale motivo: prima alla misura, ed alle forme primarie; indi all'ossatura, ed articolazione; ai principali musco-

li, e nervi; e finalmente alle minime vene, e sino alle grinze, ove occorrevano. Sempre però vedonsi distinte, e rilevanti nelle sue Opere le parti principali; e se nel suo Disegno manca qualche cosa, non sono certamente che parti minime, ed accidentali. Anche le sue Opere inferiori sono testimonj del perspicace suo intelletto; poichè se anche con poche pennellate vi segnava soltanto qualche cosa, ella era subito una cosa principale, ed importante; e ciò, che vi manca, è sempre poco in confronto di quello, che vi esiste: il necessario non vi manca mai; ma il superfluo sempre. Egli è espressivo anche nella maniera delle sue pennellate: la sua carne è tonda, i nervi diritti, le ossa angolari, e ciascuna cosa lo è più, o meno, secondo le sue proprie qualità; ed in una parola tutto è verità nelle sue Opere.

Il fin qui detto potrà bastare per chi si vuol prendere la pena di pensare da sè sul proposito del Disegno di Raffaello. Passerò ora a dir qualche cosa anche sul Disegno del Correggio.

Nacque Correggio undici anni dopo Raffaello, quando l'Arte si trovava ancora nell'istessa semplicità. Cominciò egli a studiar quasi unicamente l'imitazione della Natura; e siccome gli andava più a genio il grato, e'l dilettevole, che il perfetto, ne trovò la via in principio per mezzo dell'uniformità, e con privare i suoi Disegni di ogni parte angolare, ed acuta. Quando poi s'innoltrò nell'Arte,

e fu

e fu convinto dal Chiaroscuro, che la grandezza delle parti molto conferisce al dilettevole, allora cominciò a tralasciar le minuzie, e ad ingrandire le forme, con evitare affatto gli angoli; e così produsse una specie di Gusto grande anche nel Disegno, che non sempre era conforme alla verità. Egli faceva li contorni serpeggianti: generalmente era il suo Disegno non troppo giusto, ma grande, e dilettevole; onde non devesi disprezzare dal Pittore studioso, ma bisogna cercare di cavar del miele anche da questo fiore, vale a dire, prevalersi di queste bellezze ovunque si accordano colla Natura, e dove lo permettono le circostanze, e le qualità delle cose. Allorchè Correggio ha qualche volta disegnata una, o l'altra parte sopra un bell' oggetto, egli è anche giunto al bello per via dell'imitazione: e tanto basti del Disegno di questo Pittore.

Il Tiziano fu di lui contemporaneo. Non ha egli altra parte nel Disegno fuorchè la Natura, imitata assai bene, semprechè l'ha trovata bella, giacchè possedeva una gran giustezza d'occhio, che era, per così dire, propria a tutti i Pittori di quel tempo: e se tutti avessero saputo scegliere così bene come Raffaello, tutti avrebbero al pari di lui perfettamente disegnato. Non mi accade dire altro sul Disegno di Tiziano; onde passo alle riflessioni sul Chiaroscuro di questi tre Professori.

CAPITOLO II.

Considerazioni sul Chiaroscuro di Raffaello, di Correggio, e di Tiziano.

RAFFAELLO non aveva da principio nessuna idea del Chiaroscuro, e cercava soltanto d'imitare la Natura. Siccome però la semplice imitazione senza scelta non può produrre cose belle, così erano anche le sue Opere in questa parte senza bellezza. Quando poi andò a Firenze, e vide le Opere di que' Professori, allora conobbe esservi una certa grandezza nel Chiaroscuro; e per via della sua conoscenza con Fra Bartolommeo di San Marco, e delle Opere del Masacci comprese non doversi sopra un membro elevato porre delle pieghe grandi, o altre cose oscure, che lo tagliassero. Cominciò così a non più operare senza distinzione su la Natura, ma cercò quella parte, che si chiama Massa, ed unì i suoi chiari ne' siti più elevati, tanto nelle figure vestite, che nelle nude. In questa guisa egli faceva comparire nelle sue Opere una tal chiarezza, che anche da lontano si poteva comprendere subito, e distinguere una figura. E questa è una parte utilissima, e necessaria dell'Arte Pittorica. Allorchè indi vide in Roma le Opere degli Antichi, si confermò vie più in questo Gusto, e coll'imitazione delle medesime acquistò un gran discernimento nella rotondità di

tut-

tutte le parti; e soltanto fin qui è egli arrivato. Ha fatto bensì qualche volta delle Masse; ma siccome lo scopo suo principale era sempre diretto all'espressione, ed alla verità, egli si contentò di quella parte di Chiaroscuro, che viene dall'imitazione, e non dall'idea. Ebbe per costume di porre il maggior Chiaroscuro su le figure anteriori, come se tutti i panneggiamenti, e cose simili, fossero di un medesimo colore. Sforzava il chiaro delle sue figure anteriori sino al bianco, e tutto l'oscuro sino al nero; e quest'usanza derivò dall'assuefazione fatta di disegnar sempre le sue Istorie sopra piccoli modelli, facendo pochissimi abbozzi dipinti; onde faceva vedere nelle figure un Chiaroscuro tale, come se tutte fossero fatte, ed ombreggiate su le Statue, vale a dire, quanto erano più vicine all'occhio, tanto le faceva più rilevanti nel Chiaroscuro; e quanto erano più lontane dalla vista, tanto più fiacche le formava. Non così fecero i più grandi Maestri del Chiaroscuro; ed in questo proposito non devesi sempre imitare Raffaello, ma piuttosto Correggio.

Questi pure cominciò a far le sue Opere unicamente su la Natura: ma siccome era di una sensibilità assai delicata, non potè soffrire il duro de' suoi Maestri. Cominciò prima a tralasciare le piccole cose interne, ed a far ogni cosa più flessibile, e tenera; ma si trovò sempre costretto dalle angu-

ste forme della semplice Natura a mettere il chiaro tanto vicino all'oscuro, che questa frequente variazione offendeva ancora la sua vista. Perciò diedesi a cercare colla sua delicatezza più profondamente nella Natura, e conobbe, che tutto ciò che è grande, si rende dilettevole all'occhio per la quiete, e per la dolce commozione, che il medesimo ne risente; onde incominciò ad ingrandire le sue forme principali. Vedeva pure, che il troppo chiaro lo costringeva a caricare, volendo imitar la Natura, di troppe cose il suo Quadro; e quindi studiò, e rinvenne la maniera di servirsi di minor chiaro di quel che avevano fatto i suoi Maestri. Collocava il corpo in tal maniera, che soltanto una parte venisse illuminata; onde quasi solamente la metà di una figura restava chiara, e l'altra metà oscura. Ma siccome l'oscurità è quasi sempre ingrata all'uomo, così comprese, che il riflesso della luce sarebbe stato molto adattato a render dilettevole la Pittura; onde cominciò ad interrompere con quello tutti i suoi oscuri, e conseguì così con poco chiaro, e con molti riflessi molto di grande, e pochissimo di piccolo; molto di rilucente, e niente di abbagliante; conseguì, dico, la più bell'apparenza. Conoscendo egli, che tutte le cose, e principalmente tutti i colori, per la maggiore, o minore impressione del Chiaroscuro diventano più, o meno belli, perciò non distrusse mai la chiarezza de' corpi, fuorchè nel caso

di

di assoluta necessità, anche nel loro oscuro; e con ciò produsse l'istessa chiarezza di Raffaello con molto maggiore dolcezza, e le sue Opere appariscono tanto più forti, quanto più da lontano si mirano. Prima per altro che arrivasse alla perfezione del suo gusto restò ancora su l'orlo de' suoi chiari alquanto tagliato; effetto, che si osserva anche nell'istessa Natura, qualora la luce si prenda molto lateralmente, e quando è molto forte; ma finalmente arrivò a tal segno, che diede a tutte le cose la più perfetta leggiadria, e bellezza. Non faceva in tutte le sue Opere come Raffaello, ma poneva il chiaro, e l' oscuro in quel sito ove trovava che facessero il miglior effetto. Se il chiaro veniva da per sè in quel sito ove lo desiderava, egli ivi lo poneva, altrimente metteva in quel luogo qualche materia lucida, oppure opaca, come carne, panneggiamento, o altre cose simili, in maniera che potesse venirvi quell' aspetto, che egli desiderava; e così inventò egli una specie di Bellezza ideale nel Chiaroscuro. Oltre di ciò produceva anche una specie di armonia nel Chiaroscuro con disporre, e ripartire talmente i suoi chiari, che il più grande di essi, come pure il maggior oscuro, apparisse soltanto in un sito del suo Quadro. Per la suddetta sua sensibilità delicata egli comprese altresì, che i violenti contrapposti di chiaro, e di oscuro producevano sempre una specie di durezza; perciò non pose (come l'han fatto molti

altri Professori, che al pari di lui hanno cercata la Bellezza nel Chiaroscuro) il nero accanto al bianco; ma fece gradatamente la sua variazione di colore, ponendo dopo il bianco non a dirittura il nero, ma un cenerino, e dopo il nero un grigio scuro, e così restavano sempre dolci le sue Opere. Si guardò bene dal mettere insieme delle Masse egualmente grandi di chiaro, e di oscuro; e qualora si trovava un sito con gran lume, od ombra, non vi aggiungeva subito un altro simile, ma vi faceva di mezzo un gran pezzo di mezza-tinta, con che conduceva l' occhio, per così dire, da un piccolo sforzo al riposo. Con un tal continuo variare viene tenuto l' occhio dello Spettatore in uno non interrotto, e grato movimento, e non si stanca quasi mai di vedere un' opera, in cui ritrova sempre nuovi oggetti di diletto; e perciò il Correggio è da stimarsi per il più gran Maestro in questo genere. La parte del Chiaroscuro nella Pittura è più necessaria di quel, che comunemente si crede: essa viene distinta, e compresa non meno dagl' ignoranti, che dagli Intendenti, e da' Savj; ma il Disegno è conosciuto soltanto da questi ultimi. Qualora il Chiaroscuro è disposto in un' Opera in quella maniera, e con quella perfezione come ha fatto Correggio, esso solo basta per renderla degna d' ogni applauso, e stima. Io consiglio perciò a tutti i Pittori di osservare attentamente il Correggio, e d' imitarlo, se possono.

Tizia-

Tiziano, che pure prendeva per base l'imitazione della Natura, non possedeva molta scelta nella parte del Chiaroscuro: e se nelle sue Opere si trova qualche volta del bello in questo genere, non è provenuto dallo studio sul medesimo Chiaroscuro, ma è piuttosto un effetto del suo colorito; poichè mentre egli cercava d'imitare la Natura in questo, vide essere ciò impossibile a conseguirsi senza aver riguardo al suo grado di luce; onde trovava, che l'aria per comparir naturale deve esser dipinta con un color chiaro, essendo tale il colore d'ogni aria; che la terra deve esser meno chiara dell'aria, ed anche meno della carne. Tali riflessioni lo conducevano qualche volta ad una specie di Bellezza nel Chiaroscuro; ma era questa, come ho detto, un effetto della qualità del suo colorito. Avendo egli per altro cercato l'imitazione della Natura in un grado perfettissimo, non si può dire essergli stata affatto ignota la parte del Chiaroscuro. Infatti io non ho inteso di dire, che egli mancasse in questa parte; ma solamente, che essa non era la causa della sua Bellezza, e che la sua parte propria era quella del Colorito. E' egli caduto spesso in una gran durezza, ed era ordinariamente grossolano nel Chiaroscuro, principalmente quando cercava il contrapposto; onde facilmente si vede non aver egli rivolta la maggior diligenza a questa parte, contentandosi di quel tanto, che è necessario per esprimere le qualità delle

le cose. Passiamo ora a parlare del Colorito di questi tre Professori.

CAPITOLO III.

Considerazioni sul Colorito di Raffaello, di Correggio, e di Tiziano.

Avendo una volta cominciato nell'esame di questi tre insigni Pittori dal nominare Raffaello il primo, proseguirò collo stesso metodo anche in questa parte, non ostante che in essa egli sia da tenersi piuttosto per l'ultimo. Cominciò Raffaello ad apprendere la Pittura da principio con colori a guazzo, secondo l'uso del suo tempo; ed essendo più difficile in questa che nelle altre maniere il colorir bene, egli restò, come i suoi Maestri, di un gusto crudo nel Colorito. Arrivò quindi a dipingere a fresco, in cui non si può fare molto uso della Natura, dovendosi lavorare una gran parte d'idea, ossia d'invenzione; così egli si formò una specie d'assuefazione, che l'allontanò alquanto dalla delicatezza della Natura. Presso Fra Bartolommeo a Firenze prese l'uso di una principale, e buona gradazione di colore, che anche gli restò propria; e siccome nell' istesso tempo apprese molto bene il dipingere a olio, egli migliorò, e portò anche il suo dipingere a fresco ad un gusto assai buono; ma ciò non ostante

restò

restò sempre, in confronto degli altri suddetti due Maestri, duro, ed ordinario nel suo Colorito. Non mi trattengo perciò ulteriormente con lui: basta dire non doversi prendere per modello d'imitazione in questa parte della Pittura Raffaello, ma bensì Tiziano.

Correggio cominciò subito con dipingere a olio; ed essendo questa maniera più atta ad una certa morbidezza, egli prese subito un uso, che mette, per così dire, del sucoso ne' suoi Quadri. Per via del Chiaroscuro vide egli, che que' colori, che non sono sucosi, e trasparenti, non possono esprimere un'ombra vera; onde cercò de' colori trasparenti, ed una specie di velatura per far apparir veramente oscuro ciò, che tale deve essere. La causa, per cui que' colori oscuri, che non sono sucosi, non possono significare un'ombra vera, si è, perchè i raggi della luce restano su la loro superficie, onde appariscono oscuri bensì, ma nell'istesso tempo illuminati; quando al contrario i sucosi colori lasciano trapassare i detti raggi, la loro superficie resta veramente oscura. Comprese pure essere tanto più necessario d'impastare bene i chiari, quantochè il loro corpo deve essere di una qualità tale, che dalla luce del giorno possa ricevere una maggior chiarezza. Dalla cognizione, che ogni oscuro appartenga alle tenebre, ed ogni chiaro alla luce, venne a comprendere, che sebbene tutte le tenebre sieno nere,

la luce però, come proveniente dal Sole, non è bianca, ma piuttosto inclinante al giallo; e che ogni riflesso deve essere di un colore uguale a quel corpo donde proviene. Da ciò derivò nelle sue Opere la vera intelligenza de' colori nelle tre parti di luce, di ombra, e di riflesso. Principalmente sono eccellenti nel Correggio i colori dell'ombra. Per troppo affetto, ch'egli aveva all'apparenza del Chiaroscuro, faceva troppo chiari, e puri i suoi lumi; il che fa comparir i medesimi sempre alquanto ordinarj, e le carni non sufficientemente trasparenti. In questa parte aggiunse Correggio qualche cosa alla Natura, e fece piuttosto ciò che il Chiaroscuro richiede, che quello, che veramente è proprietà della materia.

Tiziano, che pure principiò a dipingere nel secolo dell'imitazione, ed imparò similmente col colore a olio, fu portato subito dalla sua sensibilità alle qualità delle cose. Siccome dipingeva tanto le figure, che i paesi su la Natura, egli si acquistò di questa una vera, ed essenziale cognizione; e l'uso di far de' Ritratti gli servì di un ottimo esercizio, poichè era costretto a dipingere diverse cose particolari, e minute, come pure diversi panneggiamenti, ed altre cose grandi, forti, e di vivi colori; onde gli convenne studiare la maniera di accordare, e di unir bene tutte queste cose diverse. E siccome egli osservava, che le medesime nella Natura sono

piace-

piacevoli, ma ne' Quadri facilmente fanno cattivo effetto; così ingegnavasi d'imitare a tutta perfezione la Natura. Comprese, che in essa si trovano bensì le cose di belli, e vivi colori, ma che questi vengono anche facilmente interrotti dai riflessi, dalla porosità de' loro corpi, dal color della luce, e da altre cose; come pure, che in tutti gli oggetti si trova molta mezza-tinta; e con ciò arrivò ad una grande armonia. Finalmente scoprì, che nella Natura ciascuna cosa ha una diversa composizione, e connessione di trasparente, di grasso, di peloso, di liscio, ec., e che ogni cosa ha la sua tinta, ed il suo scuro diverso; onde cercava nell' imitazione di queste diversità la perfezione dell' Arte, e la trovava anche colla costante, e continua imitazione della Natura. Alla fine prendeva da ciascuna parte il più per il tutto, cioè faceva affatto di mezza-tinta una carne, che aveva naturalmente molta mezza-tinta, e faceva quasi affatto senza tal tinta quella, che ne aveva poca; così il rosso quasi senz' altra tinta, e l'istesso in tutti gli altri colori (però sempre imitando la verità). Quindi provenne nelle sue Opere il gran gusto del Colorito in maniera, ch' egli in questo genere è il più eccellente, ed il vero modello d' imitazione. Trovava egli colla distinzione de' colori principali anche le principali masse, come le avea trovate Raffaello col Disegno, e Correggio col Chiaroscuro.

C A-

CAPITOLO IV.

Considerazioni sopra la Composizione di Raffaello, di Correggio, e di Tiziano.

VOLENDO parlare della Composizione, ossia dell' unione delle figure, posso cominciare giustamente da Raffaello, e non ho bisogno in quest' occasione di scusa, o di giustificazione, poichè era questa propriamente la sua parte. Raffaello, allevato presso la verità, cercava la verità in sè stesso, e la trovava unita all' espressione. Cominciò colla maggior innocenza, ed era in principio freddo, ma vero, sino che la maturità degli anni gli somministrò delle impressioni più vive. Il suo spirito, che, come ho detto in altra occasione, era filosofico, era mosso soltanto da ciò, che ha dell' espressione. Egli sentiva più il virtuoso che il vizioso dell' umana Natura (eccettuato, per quanto si dice, un solo vizio). Era talmente fatto per la verità, che non poteva elevarsi sopra la medesima. Cercava il meglio nell' uomo; ma non poteva abbandonare affatto l' umanità, come è felicemente riuscito agli antichi Pittori Greci. Lo spirito di coloro volava, per così dire, fra il cielo, e la terra; ma Raffaello camminò soltanto con elevatezza, e maestà su la terra medesima. Ricevè egli le prime idee della figurata espressione allorchè vide le Opere del Masacci, ed i Cartoni

toni di Leonardo da Vinci. Secondo costoro considerò egli la Natura in tutta la sua essenza, e principalmente le passioni dell'anima, e come queste muovono il corpo. Quando Raffaello inventava, e componeva qualche Quadro pensava prima alla totalità del suo significato, cioè prima a quello, che doveva rappresentare, poi a quanti diversi movimenti potessero esser nell'uomo dipinto; quali ne fossero i più forti, ed i più leggieri; quali fossero proprj a questi, o quegli uomini; quanti, e quali uomini si potessero introdurre in quel tal Quadro; in qual sito ciascuno dovesse essere collocato, cioè in quale distanza dall'oggetto principale, per esprimere questo, o quel sentimento. E così calcolava pure se quella tal Opera sarebbe divenuta grande, o piccola. Se era grande assai, pensava quale relazione potesse avere l'istoria principale, ossia l'espressione del principal gruppo colle altre figure; se l'istoria fosse momentanea, o di durata; se nella sua descrizione fosse assai espressiva; se qualche cosa, o sia azione anteriore, avesse relazione alla presente, oppure se a questa seguisse subito qualche altro avvenimento; se fosse storia quieta, e ordinata, oppure disordinata, ed inquieta, allegra, o confusa, tragico-quieta, o tragico-confusa.

Dopo aver pensato a tutto ciò sceglieva poi il più necessario, e secondo questo regolava la sua idea principale, la quale faceva assai chiara, ed intelligi-

bile.

bile. Indi vi poneva gradatamente tutti i pensieri secondo la loro dignità, sempre i più necessarj avanti a quelli, che lo sono meno; e così conseguiva, che se in una tale Opera mancasse qualche cosa, fosse solamente il meno importante, essendovi tutto il più bello, e il più necessario. All' incontro in altri Pittori vedesi, che bene spesso manca il più necessario, e che le grazie si sono cercate soltanto nel superfluo. Quando poi egli cominciava a pensare su le figure in particolare, non si applicava, come fanno molti altri, prima su la bella positura, e considerare dopo se quella tal figura fosse atta, e propria alla sua storia; ma rifletteva subito in quale situazione si troverebbe l'uomo se veramente fosse nel caso, e sentisse ciò, ch'è rappresentato dall' istoria: indi considerava quali sentimenti l'uomo potesse avere avuto prima dell' avvenimento rappresentato; e finalmente in quale espressione dovesse figurarlo, e di quali parti, e membri avrebbe bisogno per eseguire la sua idea, e volontà. A questi poi dava il maggior moto, ed azione con lasciar in quiete tutti gli altri. Da ciò procede, che in Raffaello si vedono spesso delle positure affatto semplici, e diritte, le quali nondimeno appariscono tanto belle nel loro sito, quanto le più mosse; poichè quella figura semplice, e senza azione ha forse un'espressione appartenente all' uomo interno, cioè all' anima, e quell' altra di molta azione deve rappresenta-

re

re soltanto un movimento esterno. In tal guisa pensava Raffaello in ogni Opera a ciascun gruppo, ad ogni figura, ad ogni membro, e a qualunque parte di membro, e sino ai capelli, e ai panneggiamenti, come dirò in altro luogo. Mostrava nelle sue storie gl'interni movimenti. In una sua figura parlante si vede anche al viso se parla con tranquillità, risentito, o con collera: quello, che pensa, mostra quanto pensa; e in tutte le passioni, che hanno una grande espressione, si vede se sia il principio, il mezzo, o il fine di tal mozione. Si potrebbe scrivere un libro intiero intorno all'espressione di Raffaello. So però, che quel poco, che ne ho detto, può bastare a chiunque sa pensare da sè; e che è anche troppo per quelli, che non si vogliono prender la pena di applicarvisi. Non iscrivo per costoro, e so, che non mi leggeranno, nè potranno comprendere lo spirito di queste riflessioni. Non potranno per altro lagnarsi nè anche i pigri, che non possano avere, e studiare le Opere di Raffaello; poichè quelli, che sanno pensare, e che non hanno il comodo di vederle originalmente, le troveranno nelle incisioni in rame di Marc' Antonio, di Agostino Veneziano, e di altri, che, sebbene alquanto fiacche, sono però sempre sufficienti per chi ha desiderio d' imparare: e quelli, che così non imparano, non lo farebbero neppure se avessero sotto gli occhi tutti gli originali di Raffaello, e tutte le bellezze della

Natura. Essi sono in questa parte condannati all' ignoranza. Conchiudo, che Raffaello è arrivato al gran gusto dell'espressione con aver rigettato tutto l'inutile, e tutto l'insignificante; e qualora l'ha messo in opera, con averlo fatto in maniera tale, che divenisse tanto utile, e necessario, quanto lo è il pane, e l'acqua in un gran convito.

Correggio poi, il di cui senso era fatto dalle Grazie, non poteva soffrire le cose di tanta espressione. Il forte, il tristo, e l'espressivo è in lui come il pianto de' Fanciulli, che subito si converte in riso; ed il suo adirato è come la collera di una Bella innamorata. Lo spirito suo lottava sempre in sentimenti grati, e dilettevoli; e non dormiva mai per il sensibile piacere, che provava. In tutte le cose, che aveva da rappresentare, non si sentiva tocco fuorchè dal dilettevole. Il forte gli era, per così dire, un orrore. Fu egli il primo, che inventò de' Quadri con altro oggetto diverso da quello della verità; e non vi è stato prima di lui chi avesse presa la bella apparenza per iscopo principale di un' Opera di Pittura. I stretti limiti de' suoi antecessori erano per lui troppo angusti; e trovando egli l'ingrandimento delle parti nel Chiaroscuro, rompeva, qual fiume gonfio, per questa via gli argini, e portava seco i suoi spettatori nel vasto mare del piacevole. Anzi ha trasportato seco molti, sedotti dalle sue grazie, come da Sirene allettatrici, e gli ha gettati su la

spiag-

spiaggia dell'errore ; poichè chi imita le sue figure senza i suoi sentimenti non troverà il buono, e il bello nè per lui, nè per gli altri. Principiò Correggio con imitare la Natura, ed i suoi Maestri ; ma non continuò per molto tempo in questa maniera. Eragli un sentimento troppo naturale di evitare qualunque cosa limitata. Nella sua prima idea pare, che non abbia pensato che ad esporre agli occhi qualche cosa di dilettevole. Le sue invenzioni sono fatte soltanto per via di sentimento, e non per via di riflessioni. Cercava piuttosto di rappresentar le sue figure in maniera, che dimostrassero gran masse di Chiaroscuro, piuttosto che l'espressione, eccettuato il grato, che colla sua sensibilità spesso indovinò. Conchiuda qui il Pittore, che Correggio ha posseduto il gusto del grato, e del dilettevole, poichè evitò sempre tutto ciò, che non lo era ; onde dove questo dilettevole potrà fare un buon effetto, colà si deve imitare ; ma non è imitabile dove si richiede l'espressivo. Consiglio a tutti di non seguire Correggio, se non sono sensibili come lui. Qualora un Pittore nel mentre che inventa può, per così dire, trasformarsi in quello che vuol imitare, egli l'imiterà bene; se no, sarà sempre meglio che faccia ciò, che sente da sè.

Tiziano aveva generalmente poca sensibilità, ed inventò piuttosto secondo le regole generali dell'uso, che per via di senso; onde non è da seguitarsi in

questa parte. Ha egli inventato talora qualche figura assai bella; ma si può credere, che ciò sia seguito più a caso, che per sapere, poichè vi è subito accanto una cosa ordinaria, e cattiva.

CAPITOLO V.

Considerazioni su li Panneggiamenti di Raffaello, di Correggio, e di Tiziano.

Nel parlare de' Panneggiamenti parerà un' altra volta, che io faccia l' elogio di Raffaello. Seguitò egli nelle pieghe da principio i suoi Maestri, e vi si migliorò molto per via delle Opere del Masacci, ma più ancora per via di quelle di Fra Bartolommeo di San Marco. Quando poi vide le Opere degli Antichi abbandonò affatto la Scuola de' suoi Maestri, e si servì delle regole del Bassorilievo per disporre i Panneggiamenti naturali; e così acquistò il miglior gusto nelle pieghe. Osservò, che gli Antichi avevano riguardato i Panneggiamenti non come una cosa principale, ma come accidentale; che avevano rivestito, ma non nascosto il nudo delle figure; che queste erano coperte non da stracci, ma da panni veri, e utili, nè piccoli come uno sciugamano, nè grandi come un lenzuolo; ma fatti secondo il grado, la grandezza, e l'azione di ciascheduna figura. Vide, che gli Antichi facevano le pieghe gran-

di

di anche su le parti maggiori del corpo umano, e che non interrompevano le dette parti grandi con cose minute; e qualora a ciò fare erano necessitati dalla natura del Panneggiamento, facevano le pieghe così poco elevate, e tanto piccole, che non potessero significare parti principali. Su tal esempio anch'egli fece grandi i Panneggiamenti, cioè senza pieghe superflue, e colle loro piegature nelle giunture de' membri, senza mai tagliare con esse la figura. Regolava egli la forma delle pieghe secondo il nudo, che vi era di sotto. Se la parte, o muscolo era grande, faceva anche una gran massa; e dove le parti venivano a restringersi, e scortarsi, faceva bensì l' istessa quantità di pieghe, ma tutte scortate. Nel suo miglior tempo osservò, che un membro in un Panneggiamento sciolto non doveva essere espresso che da una parte; ma poi lo segnò qualche volta anche da due parti con pieghe sciolte. Ove i Panneggiamenti erano liberi, cioè ove niente vi era sotto, si guardò bene di dar alle sue pieghe l'istessa grandezza di un membro; ma le segnò con larghe aperture, e piegature, o in una forma affatto diversa da quella di un membro.

Ne' suoi Panneggiamenti non ricercava tutte le pieghe per mettere in opera soltanto le più belle, ma solamente per iscegliere quelle, che fossero atte ad esprimere il nudo, che vi era sotto. Faceva le forme di esse tanto diverse, quanto lo sono i muscoli

del corpo umano: nessuna era tonda, o quadrata, giacchè la forma quadrata è incompatibile nelle pieghe, fuorchè nel caso che fosse divisa, e formasse due triangoli. Faceva similmente le pieghe di una parte vicina maggiori di quelle di una parte remota. A una parte scortata non faceva delle pieghe lunghe, nè ad una lunga parte delle pieghe di corti triangoli. Faceva le pieghe, ed aperture grandi soltanto sul vuoto, e non ne metteva mai insieme due di egual grandezza, nè per via del Chiaroscuro nell'elevazione, nè nel contorno, nè anche di egual forma, e forza. I suoi Panneggiamenti volanti sono mirabilmente belli. Si vede ne' medesimi, che hanno una causa generale del loro moto, cioè l'aria: non sono come quegli degli altri tirati, o appesi, ma ciascuna piega è contrapposta all'altra solamente secondo la libera, e naturale sua qualità. Faceva vedere in qualche luogo l' orlo de' Panneggiamenti, per denotare, che le sue figure non erano vestite con sacchi. Tutte le sue pieghe hanno il loro motivo, ossia dal loro proprio peso, oppure dall'azione de' membri: qualche volta si vede in esse quali fossero prima che pigliassero quella tal forma, e si osserva aver egli cercato l'espressione anche in questa parte. Si vede nelle pieghe se una gamba, o un braccio prima di quel moto, in cui si osserva, stasse avanti, o dietro: se un membro fosse passato dal piegare allo stendere, o da questo a

quel-

quello. Anche nell'andamento principale osservò egli, che sempre i Panneggiamenti, quando coprono una metà de' membri, ne lasciano scoperta l'altra, trapassandola obbliquamente, e facendo generalmente una forma triangolare: le pieghe però triangolari si fanno; e la causa n'è perchè un panno venendo stretto da una parte si slarga dall'altra, e produce così una forma triangolare. Se poi ho detto, che Raffaello ha riguardato, come gli Antichi, i Panneggiamenti per cose accidentali, con ciò si deve intendere, ch'egli comprendeva esser l'uomo, ed il moto de' suoi membri l'unico motivo della pendenza de' panni, di cui è coperto, e della varietà delle loro pieghe; onde ricondusse le medesime alla loro causa con regolarle secondo che quella le richiedeva, e credette opportuno di nascondere, e non far apparire in esse la diligenza, e la scelta. E questo potrà bastare di lui per chi vorrà considerare le sue Opere, e confrontarle con ciò, ch'io ne ho detto.

Come Raffaello dirigeva ogni cosa verso il gusto dell' espressione, così Correggio aveva sempre in vista, anche ne' Panneggiamenti, quello del dilettevole. Lasciò ben presto l'uso de' suoi antecessori; e siccome dipingeva per lo più sopra piccoli modelli, che rivestiva con degli stracci, ed anche con carta, così cercava le masse, ed in queste il grato piuttosto che la verità di ciascuna piega; ond'è, che i suoi Panneggiamenti si vedono bensì grandi, e leg-

 gieri,

gieri, ma di cattive piegature. Quando qualche volta dipingeva su la Natura, non faceva buona scelta di pieghe, e bene spesso nascondeva, o tagliava con esse il nudo. Li faceva per altro di bellissimi colori, per lo più sucosi, e spesso anche scuri, affine di dar più di lucido, e di chiarezza alle sue carni.

Tiziano poi fu, come in tutte le cose provenienti dall'imitazione, così anche nei Panneggiamenti eccellente. Li dipinse assai belli, e con gran verità, di colori puri, e rilevanti; e fra le altre cose fece la biancheria molto rilucente, e chiara; ma il tutto senza scelta di pieghe, e tali come gliele faceva vedere la Natura; laonde non è da imitarsi in questa parte.

CAPITOLO VI.

Considerazioni su l'Armonia di Raffaello, di Correggio, e di Tiziano.

PASSIAMO ora all'Armonia di questi tre gran Maestri. Ed anche qui, se non fosse per seguitar l'ordine una volta stabilito, potrei quasi tacere di Raffaello. Siccome egli non si diede mai un particolar pensiere per il piacevole, ma soltanto per l'espressivo, così fece pochissimo in questa parte: e se qualche cosa se ne trova nelle sue Opere, è derivato piuttosto da imitazione della Natura, che da una cognizione particolare.

Cor-

Correggio al contrario vi si contraddistinse segnalatamente. Mentre egli cercava il piacevole, nè poteva soffrire il troppo rilievo, trovò anche l'Armonia, giacchè ella è la madre del piacere, e viene generata da una tenera sensibilità, nè in altro consiste che nell'arte di trovar un mezzo fra due cose del tutto diverse, sì nel Disegno, che nel Chiaroscuro, o nel Colorito. Quindi Correggio, come ho detto nella considerazione sul Disegno, scansò tutti gli angoli, e fece serpeggianti tutti li suoi contorni. Un angolo è una congiunzione di due linee rette; e questa era una cosa insoffribile pel nostro Correggio; onde egli vi frapponeva una curva, e faceva in tal maniera armonico il suo contorno. Nell'istessa guisa frammetteva de' mezzi nel Chiaroscuro, e nel Colorito. Oltre di che osservò egli meglio di qualunque altro Pittore, che gli occhi dopo qualche sforzo desiderano la quiete; perciò quando aveva posto in un sito qualche color vivo, bello, e molto potente, vi portava poi un bel pezzo di mezza-tinta prima di passar di nuovo a que' colori; il che faceva sempre gradatamente, e con minor forza in principio, che in fine, di maniera che l'occhio dello spettatore viene condotto come per diversi gradi da un oggetto assai vivo, e rilucente ad un altro; passaggio grato, e dilettevole, come a chi dorme l'esser svegliato dal suono di armonici strumenti. Quando dico essere Correggio passato dal forte al tenero,

e da questo al mezzo, intendo dinotare, che si possa bensì senza risentimento passare subito dalla fatica alla quiete; ma non senza fastidio da questa a quella. Si potrebbe anche domandare per qual motivo io abbia principiato precisamente dal forte, e non piuttosto dal mezzo, che ho posto in ultimo; rispondo, dover la considerazione di un Pittore cominciar sempre o dalla parte anteriore di un Quadro, con passare quindi a quella, che è indietro, oppure dal primario oggetto, con voltarsi poi di mano in mano verso i lati. E siccome il forte, il bello, e il rilevante di un Quadro si deve trovar sempre nel primo innanzi, o nel sito principale dell' Istoria, così ho creduto dover cominciare dal forte; e dovendo il tutto apparire come fatto per l'oggetto principale, il Pittore deve procurare a questo la maggior comparsa, ed ornarlo soltanto col rimanente; onde l'oggetto primario deve contener l'espressione, e gli altri la quiete. Ciò osservò Correggio a perfezione nel Colorito; e nel Chiaroscuro; ma nel Disegno fece abuso dell' Armonia, e del dilettevole. E' però da scusarsi, poichè il Disegno non è quella parte, che abbia più bisogno dell'Armonia. Siamo per altro debitori a lui di tutto il gradevole, e di tutto l'armonioso, di cui la Pittura prima di lui fu priva. Ha egli l'onore di essere in questa parte non solo l'inventore, ma anche quegli, che nell' esecuzione è arrivato più oltre di qualunque altro;

nè

nè ancora è stato superato. In questo genere egli è l'unico, nè vi è chi possa con lui paragonarsi. Parlerei di lui solo se non avessi promesso di considerar tutti e tre i nostri Professori per tutte le parti principali dell'Arte; onde convien dire qualche cosa anche di Tiziano.

Ebbe egli bensì una specie di Armonia, ma gli venne nelle sue Opere per via dell'imitazione della Natura. Non è in lui, come in Correggio, una graduata riflessione di questa parte: per lo più si è egli ajutato coll'uniformità, per mezzo della quale apparisce armonico.

CAPITOLO VII.

Paragone del gusto degli Antichi, e delle loro intenzioni nella scelta di esso con quello de' Moderni.

Siccome ciascun Pittore ha scelta una, o l'altra cosa particolare con cercare in essa la sua perfezione, così hanno fatto anche gli Antichi. Fra tutti i Pittori, che vissero dopo che le Belle Arti furono quasi di nuovo ritrovate, si osserva una causa universale, ed una sola volontà, vale a dire l'imitazione della Natura. Questa fu lo scopo principale di tutti, colla sola distinzione, che la cercarono per vie diverse. Nell'istessa guisa era anche fra gli an-

tichi

tichi Pittori Greci, non ostante la loro diversità, una mira principale, ma più sublime assai di quella de' Moderni. Innalzandosi le loro idee sino all' istessa perfezione, essi prendevano il mezzo tra l' alta perfezione, e l'umanità, vale a dire, la vera Bellezza per loro oggetto principale, contentandosi di prendere dal vero soltanto l'espressione. Perciò trovasi anche la Bellezza in tutte le loro Opere: fra tutte le espressioni niuna era sì forte, che potesse far soccombere la Bellezza. Credo dunque di poter chiamare il Gusto degli Antichi quello della Bellezza, e della perfezione: e siccome il vino mescolato coll'acqua conserva sempre il sapore del vino; così le loro Opere, benchè deteriorate dall'umanità, conservano sempre il gusto della perfezione; e per ciò le chiamo perfette. Generalmente sono in loro stesse molto diverse le Opere degli Antichi in quanto alla bontà, e all'espressione, ma non nel gusto. Abbiamo tre classi principali degli antichi monumenti dell' Arte; vale a dire, in tutte le Statue, che ci sono restate, sono tre gradi diversi di Bellezza: le infime di queste Statue hanno anch'esse il gusto del bello, ma solamente nelle parti di pura necessità: quelle della seconda classe lo hanno non solo nel necessario, ma anche nell'utile; e quelle finalmente della classe primaria, e sublime contengono un tal gusto dal necessario all'utile, e da questo sino al superfluo, e sono per ciò perfettamente belle. Es-

sendo

sendo però la Bellezza in sè stessa nient'altro che la perfezione di ciascuna idea, onde si chiama bello tanto nelle cose visibili, che invisibili ciò, che è il più perfetto, perciò conviene riguardare nell' istessa maniera anche le Opere degli Antichi, cioè che la loro Bellezza non consista sempre in una medesima parte, ma nell' esser la parte scelta rappresentata perfettamente. Le Statue del grado sublime sono il Laocoonte, ed il Torso di Belvedere: quelle del secondo grado l'Apollo di Belvedere, ed il Gladiatore di Borghese: del terzo grado poi ve ne sono infinite; e delle ordinarie non stimo farne menzione. I grandi Professori dell' Antichità furono più sublimi nelle loro idee di quel che lo sieno stati i Moderni; ed anche nell' esecuzione furono più grandi, e più felici, poichè le loro idee si formarono su la perfezione, e nell' esecuzione seguirono, non come hanno fatto i Moderni, una parte, ma il tutto della Natura. Siccome i Moderni hanno dimostrata in un' Opera una intenzione, così gli Antichi in ciascheduna parte dimostrarono quella diversa intenzione, secondo la quale era stata fatta dalla Natura. Fra i Moderni amava Correggio il dilettevole, e Raffaello l' espressivo. Ora il nervo di un muscolo, per esempio, è più espressivo di quel che lo sia la sua carne, la quale però è più dilettevole; onde Raffaello faceva più il nervo che la carne, e Correggio mostrava più questa che quello. Gli antichi Greci

però

però sapevano unire l'uno e l'altro, poichè conoscevano, che tanto il nervo, che la carne hanno ciascuno la sua diversa bellezza. Hanno cercato sempre i Moderni di diminuire una parte per ingrandire l'altra: i Greci però non fecero così, ma mutarono soltanto queste parti secondo la loro espressione. Se la figura era umana, vi facevano tutto quello, che appartiene alle proprietà, e qualità dell'uomo: se però era divina, essi tralasciavano le qualità umane, e sceglievano unicamente le divine; e così si regolavano secondo tutti i diversi significati. Sin tanto che formavano un uomo procuravano di non tralasciar cosa alcuna, ma di render nel tempo stesso più visibile quello, che è necessario all' espressione, di quello, che non è necessario.

Conchiudo da tutto il fin qui detto, che il Pittore, che vuol trovare il buono, ossia il miglior Gusto, deve imparare a conoscerlo da questi quattro; cioè dagli Antichi il *Gusto della Bellezza*, da Raffaello il *Gusto dell' Espressione*, da Correggio quello *del Piacevole*, e *dell' Armonia*, e da Tiziano il *Gusto della Verità*, ossia *del Colorito*. Tutto questo però deve egli cercare nella Natura; poichè tutto ciò, che ho scritto, e spiegato in quest'Opera, ha unicamente per oggetto di far conoscere ai Principianti dell'Arte le pietre di paragone, colle quali devono provare, e discernere il loro proprio, e l'altrui Gusto, affine di non ingannarsi nel loro giudizio. Sic-

come

come i Modelli, di cui ho parlato, sono stati già tante e tante volte imitati, senza che alcuno abbia potuto giungere a superarli, egli è perciò una verità evidente, che questi tre gran Maestri avevano preso il giusto sentiero della perfezione, e perciò mi sono servito di loro per esempj, ed ho mostrata la maniera di conoscerli, e d'imitarli. Chi lavorerà diligentemente col senno, e colla mano, riflettendo seriamente su ciò che ho detto, avrà un giorno a gloriarsi della sua fatica, e conseguirà il Buongusto.

Mengs diceva, e diceva bene, che gli Antichi mettevano nelle loro composizioni poche figure, affinchè le bellezze ne fossero più comprensibili e più patenti; e che i Moderni riempiono i loro quadri di quante più ne possono, acciocchè se ne discernano meno i difetti. La Scuola Cortonesca, e la sua allieva la Napoletana (che sono ora le regnanti in Italia) hanno per principio nelle loro composizioni il riempiere di figure e di oggetti un grande spazio, e non lasciarvi niente di campo vuoto. Non si curano, che niente significhino, e che confondano la composizione: basta che le attitudini e i colori si contrastino, e facciano quello che esse chiamano *effetto*; così che non è l'espressione, nè l'idea, ma lo spazio che hanno da riempiere, ciò che principalmente occupa le loro teste. Io ho veduto visi verdi

e az-

e azzurri ne' quadri di Corrado, perchè egli credeva che contrastassero a maraviglia con altri di altri colori.

Siccome questa è una cosa nuova, nuovi vocaboli hanno anche inventato, chiamandosi *Macchinisti*, *Pittori di macchine*; e dicono che taluno che componga coerentemente agli assunti, e colle sole figure necessarie, senza niente di ozioso, senza contorsioni, e senza caricature, sia pittore freddo e disanimato, privo di fuoco e di talento. Finalmente in questo, come in altre cose è prevalso un certo spirito al giudizio, e il gusto si è depravato.

A questo proposito giova riportare un passo di Leon Battista Alberti del suo Trattato della Pittura; poichè sebbene questo Autore scrivesse in tempo che l'Arte era in Italia ancora nella sua infanzia, fa nondimeno vedere che la ragione trionfa sempre quando le preoccupazioni non l' affogano. Egli dice così: „ Et certo io biasimo que' pittori, i quali per
„ volere parer copiosi; et perchè non vogliono che
„ vi rimanga alcuna cosa vota, per questo non se-
„ guono composizione alcuna; ma seminano ogni
„ cosa confusamente, et dissolutamente: laonde l'
„ historia non pare che tratti una cosa, ma che fac-
„ ci tumulto; et peraventura colui che principal-
„ mente desidererà dignità nell' historia, dee molto
„ imparar la solitudine. Perciocchè siccome le po-

„ che

„ che parole apportano majestà in un Principe, pu-
„ re che i sensi e i comandamenti s'intendano; co-
„ sì nell' historia il numero sufficiente de' corpi ag-
„ giunge dignità, e la varietà apporta grazia. Io
„ ho in odio la solitudine nell' historia; nondimeno
„ io non lodo punto la copia, la quale sia lon-
„ tana dalla dignità. Et certo che nell' historia
„ molto mi piace quello che io veggo osserva-
„ to dai poeti tragici, e comici, che rappresenta-
„ no la favola con quante poche persone posso-
„ no ".

CAPITOLO VIII., ED ULTIMO.

CONCLUSIONE.

Desidero di essere interpretato non sinistramente, ma colla debita discrezione sopra il giudizio, che ho fatto di questi tre Uomini grandi. Quando ho detto di loro rispettivamente, che non possedevano questa, o quella parte, ciò si vuole intender sempre in paragone di quelle altre, di cui erano in pieno possesso; oppure a proporzione di un altro di loro, che abbondava in tal parte. Nello stesso senso deve anche prendersi il silenzio, che osservo delle Bellezze di molti altri Uomini grandi, o la poca stima, con cui pare, ch'io ne parli. Non è certamente tale la mia intenzione; e mi servo soltan-

to di simili espressioni per far comprendere a' miei Lettori la diversità, che è tra gli spiriti anche belli nel loro genere. Si sa bene da ognuno, che nessuna umana operazione è tanto egregia, che non lo possa essere in un più alto grado. Conduco i miei Lettori alla sorgente la più pura, cui hanno bevuto tutti i Pittori. L'acqua sua è la più chiara, e limpida; ma ciò non impedisce, che quella, che nel suo scaturire cade, e viene raccolta in vasi, non sia buona anch' essa per ismorzare la sete. Quando dico, che tutti i Pittori, che sono stati dopo di questi tre, non hanno posseduto che qualche parte separata delle loro respettive perfezioni, non intendo perciò di disprezzarli; ma soltanto di esaltare, e lodare maggiormente il merito de' tre Luminari. Nell'istessa guisa, quando critico il Colorito e l'Armonia di Raffaello, non intendo di dire, che sieno propriamente cattivi, ma solamente, che non sono da paragonarsi con quelli di Correggio, e di Tiziano; poichè l'istesso Raffaello sarebbe anche in queste parti assai bello se si confrontasse con Michelangelo, con Giulio Romano, ed anche con Caracci. Tale è nel Disegno, e nelle pieghe Correggio; poichè, paragonato con Tintoretto in queste, e con Rubens, e con Giordano in quello, egli resta eccellente. E finalmente il Chiaroscuro di Tiziano è meschino solamente in confronto di quello di Correggio;

ma

ma diventa grande qualora si paragona con tutti gli altri : ed appunto per ciò sono questi tre i più grandi Maestri , perchè furono grandi in tutte le parti ; in alcuna però incomparabili , ed eccellenti . Ebbero gusti diversi , perchè scelsero degli oggetti distinti. Raffaello aveva il gusto dell'espressione , Correggio quello del dilettevole , e Tiziano il gusto della verità : ciascuno fece la sua scelta . Siccome questi tre Pittori cercavano in un senso più generico tutti e tre la verità , essi si sono bene spesso incontrati ; giacchè il tutto, tanto l'espressivo, quanto il dilettevole, si trova nella Natura ; ed essi se ne formarono rispettivamente un Gusto diverso , soltanto perchè non mescolavano, come fa la Natura , ogni cosa insieme , ma ciascuno sceglieva la sua parte singolare dalla totalità. Quando poi trovarono qualche volta per mezzo dell' imitazione della Natura l' uno una parte rispettivamente propria all'altro , senza che fosse contraria al suo oggetto principale , la formarono bella, benchè non fosse la loro parte propria. Da ciò viene, che Raffaello ha dipinto qualche volta quasi tanto dilettevole che Correggio, e tanto vero quanto Tiziano : Correggio alcune volte quasi tanto bene quanto Raffaello , e tanto vero che Tiziano ; ed alle volte Tiziano ha disegnato come Raffaello , e ha dilettato come Correggio . Essendo però questo

nelle Opere di tutti e tre un avvenimento piuttosto raro, ho stimato bene di determinar il loro Gusto in conformità delle loro parti principali.

OSSERVAZIONI

DEL CAVALIERE

D. GIUSEPPE NICCOLA DE AZARA

SUL TRATTATO DELLA BELLEZZA

DI MENGS.

OSSERVAZIONI
SUL TRATTATO DELLA BELLEZZA
DI MENGS.

Mengs compose questo Trattato prima di andare in Spagna, e fu questo il suo primo prodotto letterario, il quale fu stampato in Tedesco, nel quale idioma ei lo scrisse: e siccome la Bellezza fu il suo oggetto favorito per tutta la di lui vita, ei continuò a meditarlo sempre, come si vedrà ne' suoi Scritti, che si pubblicheranno in appresso. Nella parte pratica, e nel gusto niuno ha saputo mai discernere, ed esprimere la Bellezza meglio di Mengs; ma nella teorica egli avea adottate le opinioni de' Platonici sopra l' origine di questa sublime qualità, indottovi dalla Metafisica del suo amico Winkelmann. Le mie idee sono state sempre ben diverse da quelle di questi due Amici; ed ho pensato esporle a parte, affinchè il Lettore, confrontando le differenti opinioni, possa concepir meglio qual sia l' oggetto, di cui si tratta. Niente importa, e niente nuoce alla Bellezza il discorrere diversamente sopra la sua origine: ciò non le toglie l' essere quello ch' ella è.

Per formare queste mie Osservazioni mi sono approfittato sempre degli Scritti di Mengs, e di quan-

to ho appreso nelle sue conversazioni in tanti anni di amicizia, e della più intima intrinsichezza; onde protesto ingenuamente, che quanto v' è di buono in questi Discorsi è tutto di Mengs; il cattivo sarà sicuramente mio.

§. I.

Delle varie Opinioni sopra la Bellezza.

Infiniti hanno scritto su la Bellezza, e ancora credo, che siamo ben lontani dal sapere, che cosa ella sia. Platone, che ne parla bastantemente, la spiega poco; e il suo Dialogo *Hippias* destinato a spiegarla, pare piuttosto fatto per provare che cosa non è la Bellezza. In altri luoghi inclina a dare una esistenza reale a questa qualità, come dà ordinariamente a tutte le sue idee. Le Grazie, le Muse, e tutto il corteggio della Poesia Greca hanno le stesse origini, e l'istessa esistenza. E' anco più ingegnoso il sistema del medesimo Platone, accennato da Mengs; cioè, che le nostre anime abbiano avuto il loro essere prima di unirsi a' corpi, e che allora abbiano saputo tutte le cose: che la materia abbia assopita questa scienza; e che quando s'impara non si faccia altro che ricordarsi di quello, che già si sapeva nel primiero stato: e siccome allora si conosceva la Bellezza positiva, ora la si riconosce quan-

do

do si ravvisa negli oggetti materiali. Peccato, che un sistema così ingegnoso non sia vero!

Santo Agostino, che fu tanto Platonico, si vuole autore di un Trattato su la Bellezza, che si è perduto. Si scorge non ostante da quanto ne dice in altre Opere, ch'egli la crede una corrispondenza delle parti col tutto per formare l'unità: *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est*. Gl'iniziati ne' misterj de' numeri intenderanno forse quel, che ciò vuol dire.

Wolfio, ed i Leibniziani, che non sempre hanno saputo sognare colla vaghezza de' Platonici, dicono, che bello è tutto ciò, che ci piace; e quel, che ci dispiace, brutto. Non si può confondere più grossolanamente la causa coll'effetto, cioè la Bellezza col piacere.

Altri pretendono, che la Bellezza consista nella *varietà*, nell'*unità*, nella *regolarità*, nell'*ordine*, e nella *proporzione*. Questo è volere spiegare una cosa astratta per un'altra, che lo è più; poichè se la Bellezza è difficile a comprendersi, non lo è meno la *regolarità*, l'*ordine*, ec.

Il sistema di Hutcheson, e de' suoi seguaci, i quali hanno immaginato un sentimento interno, con cui credono, che noi scuopriamo la Bellezza come i colori cogli occhi, a me sembra il più meschino, e il meno ingegnoso di tutti. Si rassomiglia al ripiego di que' Poetastri, che non sapendo come sciorre naturalmente l'intreccio di qualche Tragedia, ricor-

rono

rono ad un miracolo. Secondo la regola di questi Filosofi bisognerà creare altrettanti sentimenti interni quante sono le idee astratte, che ci vengono in capo. La *virtù*, la *giustizia*, l'*ordine*, ec. avranno i loro organi particolari, per i quali s' introdurranno nell'anima come la Bellezza.

Il Saggio su la Bellezza del Padre Andrés Gesuita, che il celebre Diderot trova sì ben formato, non credo che spieghi meglio degli altri, che cosa sia la Bellezza. Egli la divide, e la suddivide; e finalmente altro non viene a dire se non che le sue diverse classi consistono in *regolarità*, in *ordine*, in *proporzione*, ec. Tutto questo è in sostanza spiegare l' oscuro per lo più oscuro. Se il Padre Andrés definirà l'Ordine *una cosa bella*, avrà l'istessa ragione per definire la Bellezza *una cosa ordinata*.

Il sopraccitato M.r Diderot dopo avere scartati molti sistemi su la Bellezza propone finalmente il suo; ma temo, che vada a naufragare ne' medesimi scoglj da lui istesso segnati. Il trattenermi in analizzare le sue idee mi distorrebbe inutilmente dal mio soggetto. Basta un' occhiata al risultato di tutto il suo sistema, che è il seguente: „ Bello fuor di „ me è tutto ciò, che contiene in sè qualche cosa, „ ch'ecciti nel mio intelletto idea di relazioni; e „ con relazione a me tutto quello, ch'eccita quest' „ idea “. Lascio al Lettore, che apprezzi la sublimità di questa definizione.

In

In un' Operetta, che pochi anni sono si pubblicò in Roma, dedicata al nostro Mengs, si attribuisce l' origine della Bellezza all' amor proprio. Ma in questa guisa non si fa che sconvolgere le idee, poichè la Bellezza è una qualità inerente all' oggetto bello, e non mai alla persona, che ne riceve l' impressione.

Se la Bellezza si potesse definire, niuno a mio parere vi si sarebbe avvicinato tanto come Cicerone; ma la semplicità della sua espressione non avrà forse incontrato molto il gusto di coloro, che cercano di assottigliar tutto. La bellezza del corpo, dice questo grande Uomo, consiste in una proporzione esatta di membri unita ad un soave colorito: *Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo; sic in animo opinionum judiciorumque aequabilitas, et constantia, cum firmitate quadam et stabilitate ..... pulchritudo vocatur* (1).

Appena vi è Autore, che abbia trattata questa materia, che non vi abbia fatto un sistema particolare. Sarebbe un perdere il tempo il volerli scorrere tutti. Bastano gli accennati per dare una qualche idea della diversità delle opinioni. E' tempo di esporre la mia su questo soggetto; ma io mi ristringo soltanto alla Bellezza relativa alle Arti del Disegno.

Mengs nella sua gioventù credette la Bellezza una

cosa

(1) Cic. 4. Tusc.

cosa veramente esistente, e reale, e pensò poterla definire, ma ne conobbe poi la difficoltà, e si contentò di poter dare qualche idea de' suoi effetti. Io esporrò frattanto quel, che stimo potersi sapere con più probabilità in una materia tanto difficile.

§. II.

Della maniera, con cui noi possiamo concepire la Bellezza.

Quando noi vediamo un corpo, ch'eseguisce tutte le sue funzioni perfettamente secondo il fine per cui è stato creato, lo chiamiamo un corpo sano. Generalizzando le idee, chiamiamo *salute* lo stato di quel corpo. Questa parola *salute* non può spiegare altro che l'idea astratta, che la mente si è formata de' corpi, i quali si trovano in quello stato. Il darle altra esistenza è incorrere nel Platonismo, il quale mette tutto il Mondo entro le nostre idee, del qual contagio non si potè liberare intieramente Mengs. Coll'istessa analogia diremo dunque, che la Bellezza è un'idea astratta: è l'idea dello stato delle cose, che contengono certe qualità, le quali, come si anderà esponendo, le fanno belle; ond'ella non ha veruna esistenza fuori del nostro intelletto.

§. III.

§. III.

Di quello, che fa belle le cose.

L' unione del perfetto, e del piacevole resi evidenti, è ciò, che senza dubbio rende le cose belle. Perfetto per noi altri uomini è quello, a cui niente manca, nè avanza di quello, che noi crediamo debba avere: è piacevole quello, che fa un' impressione moderata ne' nostri sensi. L' ignorante può giudicare dell' impressione materiale, che ricevono i suoi organi della vista; ma del perfetto non può giudicare che il solo intelligente, cioè colui, il quale abbia osservate minutamente le proprietà, e qualità delle cose; le abbia confrontate fra di loro, e vi abbia riflettuto, per indi rilevarne il mancante, ed il superfluo relativamente al loro destino, onde proviene la loro perfezione. Sicchè del bello è giudice competente soltanto chi ha esercitata molto, e ha resa ben culta la sua ragione; onde si può asserire senza esitare, che la scelta, o il giudizio sul bello sia sempre in ragione dell' intelligenza dell' Artista, o dell' Osservatore.

Il contrario della Bellezza è la Bruttezza, la quale consiste nell' imperfezione, e nello spiacevole; e giudichiamo proporzionatamente dell' una nel modo istesso che dell' altra.

§. IV.

Della differenza tra la Bellezza, ed il Piacevole.

Il piacevole non è di sua natura bello, benchè il bello sia per lo più piacevole. Ciò, che piace ad uno, non sempre piace a tutti, nè talvolta allo stesso in diversi tempi; e questo proviene dall'essere il Gusto un effetto, che ricevono i sensi, e non la ragione; nè v'è cosa sì imperfetta, che non possa piacere a qualcheduno.

De' Gusti non è da disputarsi, dice l'assioma generale. Se con ciò s'intende, che chi dice gustar di una cosa effettivamente la gusta, la proposizione è incontrastabile; ma se al contrario si vuol intendere, che ogni Gusto è buono, niente è di più falso.

Una Donna, che mangi gesso, terra, o altre materie simili, vi ha senza dubbio il suo Gusto; ma un gusto depravato. M.r de la Motte, cui piacevan più gli scarabocchi del Ponte nuovo di Parigi, che i Quadri di Raffaello, avea un gusto da vera bestia.

Chi dice, che una cosa gli piace più di un'altra, non è obbligato addurne ragione; ma se sostiene, che questo è più bello di quello, è obbligato dirne il perchè. Vi sarà taluno, cui piacciono più i versi di Lucano di quelli di Virgilio, e costui non sarà che ridicolo; ma se egli dice, che i primi sono più

belli de' secondi, tutti gliene domanderanno la ragione. Ogni giorno si vede gente, che ama più un colore di un altro, e niuno contrasta loro questo Gusto; ma chi dicesse, che il verde è più bello dell' azzurro passerebbe per uno sciocco, se non ne adducesse la causa. Se una Donna, che abbia, per così dire, i baffi, e le fattezze da uomo, trova taluno cui ella piaccia, pochi gli vorranno contrastare questo suo gusto stravolto; ma s'egli pretendesse persuadere, che un tal mostaccio sia una Bellezza, ognuno indubitatamente se ne riderebbe. Ciò ben dimostra, che per intendere, e giudicare della Bellezza è necessaria l' unione de' sensi, e della ragione; ma che per il gusto bastano soltanto i sensi. Il gusto di uno è indipendente da quello degli altri: ma vi sono Gusti buoni, e cattivi, ridicoli, stravaganti, e bestiali.

I nostri costumi, e la nostra ignoranza sono tali, che nemmeno comprendiamo in che consista l' entusiasmo, con cui i Greci si lasciavano trasportare per la Bellezza. Fra di loro era questa una qualità d'un'estimazione sì straordinaria, che l'aveano come per divina; e perciò nelle Opere delle Arti sacrificavano ad essa tutto il restante; cosicchè nell' espressione anche delle maggiori passioni erano attentissimi a non pregiudicare la Bellezza. Virgilio ci rappresenta Laocoonte in smanie, e in muggiti come un toro ferito a morte; ma Agesandro sep-

pe

pe esprimer tutto il dolore senza ledere la Bellezza.

Innumerabili esempj potrebbero addursi del conto, che faceva della Bellezza quella delicata Nazione; ma basta sapere, che fin da' primi tempi si concorreva in Elide, dove le persone belle competevano questa prerogativa, e v' erano Giudici per distribuire i premj alle più Belle. A Sparta, a Nasso, e altrove si celebravano anche gl' istessi concorsi. I concorrenti aveano da esporre i loro meriti avanti i Pittori, e Scultori, che erano i Giudici competenti della materia; e questi aveano le migliori proporzioni per esaminare i corpi più belli. Anacreonte dice, che avendo la Natura esauriti tutti i suoi tesori nella formazione dell' Uomo, e degli altri Animali coll' aver loro data la robustezza, l' ingegno, la celerità, e le altre qualità pregevoli, nè restandole cosa da dare alle Donne, diede loro la Bellezza, che vale più, e prevale a tutto quanto avea dato agli altri.

Insomma la delicatezza di quelle genti giunse a figurarsi, che le anime, che abitavano in belli corpi, se ne staccavano con molta maggior ripugnanza di quelle, che animavano corpi brutti, e che ne andavano uscendo a poco a poco, come per lasciarli in un dolce, e gradevol sonno [1].

L' idea, che eglino aveano della Bellezza naturale, era

---

(1) *Philostrat. Icon.* lib. I. cap. 4.

era nondimeno molto differente da quella, che abbiamo noi altri moderni, poichè consisteva nella perfezione, nella proporzione de' membri, nel colorito, e in un certo riposo, e in un'aria di maestà, che occultava nel modo possibile le imperfezioni dell' umanità, avvicinandosi al divino. Noi altri al contrario stimiamo bello quello, che più si accosta all' umano, e alle sue necessità. Fattezze senza simmetria, membri senza proporzione, portamento senza nobiltà, e altre irregolarità consimili possono fare una Bellezza, purchè abbia un buon colore, occhi ben vivi, e un taglio, che chiamiamo elegante; e purchè il tutto insieme abbia molto movimento, e molta espressione, ma di quella, che denota il desiderio, e lo provoca. Noi siamo tutto materia, e moto; e i Greci tutto pensiero, e riposo.

§. V.

Del Gusto nella Pittura.

La parola *Gusto* si usa in Pittura metaforicamente, e si è introdotta per comparazione al gusto del palato. Questo è uno de' nostri sensi. Il sapore è l' impressione, che il senso riceve; e secondo che esso è piacevole, o dispiacevole, forte, o debole, l' anima nostra lo giudica buono, o cattivo.

Le Arti servono in parte a' nostri sensi, ed in par-

parte alla ragione. I sensi ricevono le loro impressioni, l' intelletto le distingue, e la ragione le giudica. Nella Pittura è il senso della vista, che si paragona al gusto del palato, e gli oggetti visibili ai saporiti.

Si dirà dunque, che una persona non ha gusto nella Pittura quando la sua vista, e la sua ragione non sono capaci di ricevere, e di giudicare competentemente degli oggetti visibili; siccome diciamo, che uno non ha il gusto del palato se non sa distinguere un sapore da un altro, o che tutti gli sono indifferenti. Uomo di buongusto in Pittura è quegli, che ha tanta intelligenza da saper distinguere immediatamente se una cosa sia buona, o cattiva, quale ella effettivamente è secondo la ragione. Uomo poi di cattivo gusto è quegli, cui le cose cattive, e irragionevoli piacciono più delle buone.

Nell' istesso modo diremo, che un Pittore è di cattivo gusto, se tra gli oggetti della Natura prende ordinariamente i cattivi per la sua Arte; siccome sarà al contrario di un gusto buono chi sceglie i migliori: e chi non sa distinguere i buoni da' cattivi, ma soltanto imita gli oggetti, che gli si presentano, sarà un Pittore privo di ogni gusto; e questa è la classe la più numerosa. E siccome questo gusto, di cui parliamo, è il prodotto dell' ingegno, e dell' intendimento dell' Artefice, siegue, che chi lo ha buono ha buon giudizio, e chi lo ha cattivo sta

male

male a senno; e chi non ha gusto di niuna sorta è uno stupido solenne. Lo stesso si deve applicare a' Dilettanti, che si danno a giudicare di Pittura, ed a chiunque parla dell'Arte.

Continuando lo stesso parallelo del gusto materiale col gusto delle Arti conviene osservare, che non meno in questo, che nel primo vi sono delle cose, che hanno molto sapore, altre poco, ed alcune niente: nello stesso modo nella Natura trovansi delle cose, che fanno forte impressione negli occhi, altre poca, ed alcune, che non si distinguono che confusamente. Siccome adunque per dilettare il gusto sensuale si uniscono molte cose, affine di rettificare, e di migliorare il sapore; così ancora deve il Pittor giudizioso unire quegli oggetti, che si migliorano fra di loro, per produrre un buon gusto, ed una sensazione dilettevole alla vista.

§. VI.

Della cagione, per cui la Bellezza ci diletta nelle Arti, e di quale specie sia questo diletto.

Alcuni han creduto, che il gusto, che ci cagiona la Pittura, provenga dall'illusione, cioè da quell'errore, in cui ci suppongono caduti quando vediamo un Quadro, immaginandosi eglino, che noi vi vediamo realmente la cosa, che rappresenta: in quel

modo stesso, soggiungono, che noi piagniamo, e ridiamo nelle Tragedie, e nelle Commedie, perchè veramente ci persuadiamo esser presenti ai casi, che vi si rappresentano. Indi deducono, che quanto è più perfetta l'imitazione, altrettanto sia più bella la Pittura.

Questo raziocinio è falso ne' suoi principj, e nella conseguenza. Niuno, che abbia la minima dose di giudizio, potrà supporre, neppure per un istante, che sia vero quel che si vede rappresentato in un Quadro. Dico di più, che se ciò fosse possibile, la maggior parte delle Pitture farebbe un effetto totalmente contrario a quello che fanno. Una persona di fibra delicata, e di cuor sensibile come potrebbe vedere con diletto una carnificina, che Soldati brutali esercitano sopra tanti corpi di innocenti bambini? E una Dama gentile, che si sviene alla vista di un ragno, o di un sorcio, farebbe la sua delizia, e dormirebbe soave tenendo al capezzale un mostruoso drago, che sta per ingojarsi la bella Andromeda? Appunto perchè non sussiste questa pretesa illusione, per ciò le Pitture principalmente ci piacciono. Aggiungasi, che un Quadro eccellente non è già a prima vista, che più ci piace, ma quando con più riflessione, e più posatamente si esamina.

Che l'imitazione poi sia più bella quanto è più perfetta, è l'altro errore, che s' inferisce dal primo. E che ha da fare l'imitazione colla Bellezza? Quel-

la

la ha il suo merito a parte : ma se l'originale non è bello, nol sarà certamente nemmeno la copia, per quanto sia rassomigliante. Consistendo dunque la Bellezza, come si è provato, nell'unione del perfetto col piacevole, niuna cosa, che non abbia queste due qualità, potrà giammai esser bella.

Quasi tutti i Quadri della Scuola Fiamminga sono perfette imitazioni delle cose naturali; eppure niuno, che abbia qualche poco di criterio, saprà trovar in essi bellezza vera. Sono certamente belle imitazioni per quelli, che si fermano nel materiale delle cose, e non passano oltre; e vi si potrebbe applicare la sentenza di Quintiliano: *Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione*.

E in che consiste adunque il gusto, che ci vien prodotto dalla vera Bellezza? Questione complicata, che richiede una discussione alquanto estesa; ma mi lusingo di poterla dilucidare, se il Lettore avrà meco un po' di pazienza, e si degnerà entrare in sè stesso per un momento.

E' una cosa essenziale all'anima nostra il pensare, cioè l'occuparsi pensando, giacchè lo spirito non può avere altra occupazione. Esercitando questa facoltà trova l'anima la sua soddisfazione; e perciò ella naturalmente fa ricerca degli oggetti, che la occupino, ma senza disturbo; e questo è quello, che si chiama *curiosità*. Quando si sospende questo eser-

 cizio,

cizio, o quando si porta all'eccesso, o quando per qualche rispetto umano ci vediamo obbligati a pensare a cose, che non ci piacciono, ne siegue quell' incomodo, che si chiama *noja*. Nulla rincresce tanto all'anima quanto questa disgustosa situazione; nè vi è fatica, nè pericolo, ch'ella non intraprenda volentieri per sottrarsene; sicchè la voglia di sfuggire questa *noja* è la molla principale del cuore umano. Que', che chiamiamo divertimenti, come gli Spettacoli, la Poesia, la Musica, la Pittura, ed altre infinite cose, che fomentano, e conservano la Società, non hanno altra origine che l'orrore di *annojarsi*; e perciò ognuno s'industria occupare il suo spirito il più piacevolmente, e col minore stento che può. L'anima per altro non può occuparsi che in due maniere. L'una è ricevendo per i sensi le impressioni degli oggetti esterni; e l'altra riflettendo, meditando, e combinando le idee somministratele dalla memoria. Quest'ultimo mezzo è troppo laborioso, e sono ben rare quelle anime, che sappiano vivere piacevolmente sole godendo entro loro stesse.

Il più comune, e quel che ordinariamente più piace, è il percepire le impressioni degli oggetti per i sensi. Queste impressioni ci sono piacevoli, o dispiacevoli per due motivi. Il primo consiste nell' agitare più o meno i nervi degli organi, e l'altro nelle idee, che producono: di questo però io non par-

parlo adesso. Un colore troppo vivo, o un suono molto forte vibrano troppo i nervi degli occhi, e delle orecchie, e cagionano sensazioni disgustose; ond' è necessario, che la commozione sia moderata, e che non agiti i nervi più di quel che chiede la lor natura. Se non giunge a commuoverli abbastanza, allora non v'è sensazione, o almeno l'anima non la distingue: sente solo un non so che di confuso, incapace di bellezza, o di bruttezza.

Posto adunque, che le sensazioni moderate sieno quelle, che più gradevolmente occupino le nostre anime, siegue naturalmente, che quegli oggetti, che meglio producono questo effetto, ci saranno i più gradevoli; e se a questo si aggiugne una certa connessione, che passa tra alcuni oggetti, e le sensazioni, per produrre chiaramente, e con facilità idee corrispondenti, si chiamerà *evidenza*; e questa è quella, che più soddisfa le nostre anime, perchè sa produrre la sensazione dilettevole senza fatigarci nel dare le idee, poichè la fatica è più molesta all'anima, che al corpo.

Consistendo poi la Bellezza nella perfezione, e nel piacere, il diletto, che ne risulta, proverrà dalla soavità della sensazione, e dall'evidenza della sua perfezione.

Se l'oggetto bello possiede oltre di ciò qualche qualità di quelle, che chiamiamo attrazione, simpatia, o altra simile (che non è del mio oggetto spie-

gare adesso), come succede all' Uomo, e alla Donna, allora la Bellezza, oltre l'effetto generale sopraddetto, fa strabiliare l'anima dalla gioja, esce come fuori di sè stessa, e produce quell'agitazione, quel trasporto, quella follia, e quell'entusiasmo, che si chiama *amore*.

La vista di questa medesima Bellezza in Pittura fa un'impressione più moderata, perchè non va accompagnata da alcuna delle suddette qualità; onde commuove i sensi dolcemente, ed occupa l'intelletto, senza cagionargli alcuna perturbazione.

§. VII.

Di quali cose abbisogna il Pittore per isceglìere la Bellezza.

La cosa più necessaria ad un Pittore è l'esser dotato di una fibra ben delicata, di un cuore molto sensibile, e di una ragione ben bene spregiudicata; perchè senza il primo il bello non gli farà impressione; senza il secondo non se ne invaghirà; e mancandogli il terzo prenderà una cosa per un'altra. Chi cerca di far comprensibile la Bellezza ha da cominciare dal comprenderla bene, e dal sentirla egli stesso il primo.

Già l'ho detto, nè mi stancherò mai dal replicarlo, che niuna imitazione, come semplice imitazione,

ne, è Bellezza, se l'oggetto imitato non è bello. Tutta la finezza dunque dell'Arte consiste, come dice Mengs, nel saper scegliere bene imitando il bello, e il necessario, lasciando da parte il superfluo, e le minuzie. Guercino, Caravaggio, Velazquez, ed altri infiniti Pittori, *servum pecus*, imitavano benissimo gli oggetti, dando loro tal forza, e rilievo, che parevano veri; ma mancava loro l'arte di scegliere; perlochè non si dee ricercar la Bellezza nelle loro Opere, e molto meno la Grazia, ch'è l'istessa Bellezza resa più delicata, e più amabile. Le loro Opere fanno una forte impressione ne' sensi, ma niuna nell'anima: la lasciano come la trovano.

Fra tutti gli oggetti dell'Universo niuno è per l'Uomo sì suscettibile di bellezza quanto l'Uomo stesso, perchè niuna cosa egli conosce, ed ama tanto. Quali dunque saranno le cose, che fanno bello l'Uomo? Io credo, che sia l'evidente apparenza delle sue buone qualità, la forza, la salute, e la moderazione. E nella sua compagna la Donna, la sanità, la moderazione, e la modestia. Queste qualità si riconoscono per le differenti apparenze. La salute dal colore, la forza dalla robustezza delle membra, la moderazione dal riposo dell'attitudine, e dalla semplicità delle forme; e finalmente nelle Donne la modestia si conosce dalla semplicità della positura, ajutata dalle forme più gentili, e più delicate di quelle dell'Uomo.

Quan-

Quando l' Artefice giugne ad esprimere tutto ciò colla proprietà, che si conviene, nella maniera meno complicata, e lasciando da canto tutto il superfluo, l' insignificante, l' improprio, e il trito, può esser sicuro di aver conseguita la Bellezza, purchè non abbia errato nelle altre parti essenziali della Composizione, e dell' esecuzione.

§. VIII.

Delle cose, che più distruggono la Bellezza; e perchè.

Abbiamo già visto, che alla Bellezza è diametralmente contraria la Bruttezza, la quale consiste nell' imperfezione, e nel dispiacere de' sensi. Vi sono in oltre alcune cose, che senza opporsi direttamente alla Bellezza, la distruggono, o almeno la confondono. Queste sono le superfluità, e le minuzie.

Il superfluo è una delle molte cose, che, senza esser brutte, contribuiscono alla Bruttezza. Per superfluo in Pittura s' intende tutto quello, che non serve, e senza il quale si ha una idea chiara, e distinta della perfezione. In un Quadro, per esempio, la di cui azione si rappresenta in qualche Edifizio, non si debbono effigiare tutti i mobili, nè esprimere l' Architettura coll' istessa diligenza come le figure principali, nè introdurre più attori, e più cose

di

di quelle, che sono necessarie per l'azione; poichè altrimenti si rende più difficile il comprendere, e l'anima v'impiega più attenzione, e per conseguenza maggior fatica. Infiniti Pittori cadono in questo errore mettendo più cura nell'accessorio, che nel principale; potendosi dire di loro quello, che Apelle disse a colui, che gli domandava il suo parere sul Quadro, che avea fatto di Elena: *Giacchè non hai saputo farla bella, almeno l'hai fatta ricca.*

Le minuzie poi sono il vero scoglio, in cui naufragano i Pittori volgari. Le parti minime delle cose non sono comprensibili ai nostri sensi; e perciò non si debbono esprimere. Un Pittore, che contraddistingua quasi microscopicamente tutti i pori della pelle, tutti i capelli della testa, e tutti i peli della barba, si rende risibile, e degno de' secoli gotici. Egli sarà il miglior imitatore; e, se piace a Dio, troverà anche de' Dilettanti, che lo loderanno, ma la ragione lo condannerà, perchè questa eccessiva esattezza nelle minuzie distrae l'attenzione di chi osserva, e distrugge ogn'idea di piacere, cagionando all'anima fatica in vece di diletto.

Un simil difetto fu già ripreso da Orazio, attribuendolo a mancanza di giudizio dell'Artefice, il quale esprime con l'ultima accuratezza l'unghie, ed i capelli, ma non sa combinar bene le parti più essenziali: *totum componere nesciet.*

Le ragioni, per cui le parti minute in Pittura,

ed

ed in qualunque altra cosa fatigano l'attenzione, e stancano in vece di dilettare, e per conseguenza non possono somministrare alcuna idea di Bellezza, proviene dal meccanismo de' nostri occhi. Eccone una brevissima idea.

Tre errori siamo noi costretti ad emendare in ciascun atto di vedere una cosa. Il primo è, che niente vediamo nè dove sta, nè fuori di noi altri. Il secondo è, che tutti gli oggetti ci si presentano rovesciati, cioè a dritta quel ch'è a manca, e sotto quel che è sopra. Il terzo è, che noi vediamo gli oggetti doppj. Ciò non ostante l'anima giudica vedere le cose dove stanno, dritte, e semplici. Il senso del tatto è quello, che le insegna queste verità; ed è certo, che tutti impariamo a vedere, come a leggere, e a scrivere. La grandezza degli oggetti si giudica ancora per la riflessione, che vien prodotta dallo stesso senso del tatto; e siccome ogni idea di grandezza non è che relativa secondo l'angolo, che forma nell'occhio la cosa, ci ha insegnato il tatto, che ella è maggiore, o minore di un' altra; e rettificandosi sempre più ci insegna ancora a distinguere le grandezze secondo le distanze. Ciascun occhio è come uno specchio, e le immagini delle cose si rappresentano nella retina nello stesso modo che nel cristallo, cioè entro di esso, e non dove stanno gli oggetti. Il tatto c'insegna, che veramente stan fuori; ed a forza di ri-

fare

fare questa osservazione l'anima acquista l'abito di giudicare sanamente del vero sito delle cose (1).

La

---

(1) Io non ignoro molti altri sistemi contrarj alla surriferita teoria della visione, fatti forse per ispirito di singolarità o di contraddizione, e perciò non mi do pena di confutarli. Unicamente fo menzione di quello dell' Abate di Condillac, perchè il suo nome potrebbe dar peso alla opinione, e anche autorizzare un errore. Questo Autore fece il suo trattato degli *Animali* colla mira di offuscare, se poteva, la gloria dell' illustre M. de Buffon, e colla sola metafisica intraprese attaccare un Uomo armato di tutte le armi delle matematiche, della fisica, della storia naturale, della filosofia, e dell' eloquenza.

Egli sostiene che noi non vediamo gli oggetti nè doppj nè rovesciati, perchè nella retina non si dipinge immagine alcuna, non potendosi dare immagine dove non si dà colore. Nella retina, dice egli, non si fa che una scossa; e questa scossa non è un colore, ma può essere una causa occasionale di una modificazione dell' anima. E quand' anche le immagini si dipingessero nella retina doppie e rovesciate, si può indi conchiudere che l' anima provi le sensazioni e le immaginazioni della stessa maniera?

Questi argomenti sono sì deboli, che niente sarebbe più facile a confutarli con evidenza, se l'opportunità del luogo lo permettesse. Chiunque fissa la vista in un oggetto, separando gli occhi con forza, lo vede doppio, perchè allora perde l' anima l'abito con cui ordinariamente percepisce le sensazioni. Come si può figurare Condillac che possa la retina provar commozione senza contatto? E questo contatto da quale altra cosa può esser prodotto che dalla Luce? Chi si figurerebbe che l' autore d' un eccellente trattato contro i Sistemi, desse in uno de' più screditati e pericolosi di tutti, quale è quello delle *cause occasionali* del buon Uomo di Malebranche!

La picciola apertura delle pupille è per dove entrano tutti i raggi della luce, che rimandano gli oggetti; e siccome, se l'oggetto è maggiore di detta apertura, non possono entrare i raggi senz'incrocicchiarsi, è d'uopo, che quelli, che vengono dall'ingiù si rappresentino nella parte superiore della retina; e quelli, che vengono dall'alto, s'imprimano a basso. Il tatto rimedia anche a questo inconveniente insegnandoci la vera situazione degli oggetti. Cosicchè, sebbene vediamo gli oggetti doppj, e alla rovescia, c'immaginiamo tuttavia di vederli realmente semplici, e dritti, e ci persuadiamo, che questa sensazione, la quale è un giudizio dell'anima istruita dal tatto, sia una apprensione reale prodotta dalla vista.

Tutto questo è così chiaro, che non ha bisogno di ulteriori pruove. Sopra di ciò dunque io fondo il mio sistema riguardo la pena, che ci cagiona la vista degli oggetti troppo piccoli. Ogni oggetto maggiore dell'apertura della pupilla si rappresenta al rovescio nella retina, e l'anima non ostante lo giudica dritto. L'abito contratto di giudicare così non si può mutare senz'un altro abito egualmente costante del contrario; il che alle persone adulte costerebbe molto tempo, e fatica. Supposto dunque, che un oggetto sia minore della detta apertura della pupilla, deve legittimamente seguire, che la sua immagine vi entrerà diritta, perchè le linee, che for-

mano i raggi della luce, non s'intersecano nell' entrarvi; e l'anima si troverà allora delusa, se giudica secondo il metodo insegnatole dal tatto, e si troverà in contraddizione con sè stessa; onde per formare la vera idea della situazione di quell'oggetto sarà costretta farvi nuova riflessione. Ella però non potrà questo eseguire senza uno sforzo penoso, giacchè noi non possiamo disvezzarci di un abito costante senza molta fatica, ed attenzione.

In questo dunque consiste tutto il meccanismo di quel che soffre la vista negli oggetti molto minuti. La misura della grandezza, che deve avere un oggetto per entrare diritto, o rovescio nell'occhio, dipende dalla grandezza dell'apertura della pupilla; ma io lascio discuter questo punto a chi tratta dell' Ottica, come anche ometto l'esame se i fanciulli abbiano detta apertura minore de' vecchi.

§. IX.

Del Chiaroscuro.

Chi non sa che cosa è Chiaroscuro (rari Pittori lo sanno) lo crede il bianco, e il nero, perchè ordinariamente il chiaro si dipigne col bianco, e l'oscuro col nero; rassomigliando quel colore alla luce, e l'altro alle ombre. Ma la cosa non è così. Il Chiaroscuro non consiste ne' colori, ma nell'arte di usarli,

li, e di distribuire intelligentemente la luce, e l' ombre.

Una superficie, che non sia perfettamente liscia, e piana, riflette da ciascun punto i raggi della luce con angoli differenti, perchè la proprietà di essi raggi è di riflettervi in modo, che l'angolo di emersione sia sempre eguale a quello d'incidenza; e siccome in una superficie disuguale ciascun punto è in diversa elevazione, deve per necessità formare un angolo differente. Il tatto ha rettificata anco questa sensazione, come le altre soprammentovate; onde l' anima giudica elevato quello, che rimanda la luce in un certo modo, cioè con un certo angolo; e così abbiamo l'idea della rotondità, e del rilievo delle cose.

Le parti più elevate rimandano i raggi della luce in una maniera differente delle piane, e delle convesse, cosicchè sembrano più illuminate; e siccome ogni angolo differisce infinitamente poco dal suo immediato, si deve passare per una impercettibile gradazione dall' uno all' altro; onde se si salta rapidamente da uno grande ad uno picciolo, si rappresenterà la cosa come se ivi fosse interrotta, o tagliata, e il Chiaroscuro resterà distrutto. L'arte dunque consiste in distribuire i colori in modo che riflettano la luce, secondo quell' effetto, che il gusto, ed il giudizio del Pittore gli prescrivono, che debban fare in un determinato luogo, senza confondere il rilucente, ed

ed il liscio col rialzato, benchè entrambe cose riflettano maggior quantità di luce; ma siccome sono molto differenti, si debbono esprimere in differente maniera.

Si deve altresì avvertire, che i raggi della luce non sono tutti di ugual forza, perchè ciascun colore è di una intensità differente; onde si deve badare al colore, di cui si compone la massa, per dargli il tuono corrispondente alla sua forza.

La pratica potrà insegnare all' Artista alcune regole; ma senza una buona teorica egli opererà sempre a tastone, nè mai farà cosa veramente bella.

I Pittori, ch'io chiamo Naturalisti, cioè seguaci della mera pratica, e delle *Ricette*, o per dirlo una volta, ignoranti, pretendono operare con l'ultima perfezione qualora imitano puramente gli accidenti della luce prendendola da una parte, e copiando tutti i chiari, e gli oscuri tali, quali li rappresenta la verità, cioè come un fluido, che scorre, ed illumina tutte le parti, che incontra per linea retta, lasciando oscure tutte l'altre. Con queste *Ricette* eglino fanno le parti illuminate troppo chiare, e l'altre troppo oscure: conseguiscono in vero l'effetto di dare un gran rilievo alle parti dove batte la luce, e credono con ciò di aver toccato l'apice del Chiaroscuro. Non riflettono però, che la gradazione dev'essere impercettibile per la ragione, che si è addotta; e

che tutto quel ch'è troppo, è brutto in vece di esser bello; poichè il passaggio sì forte, sì rapido, ed improvviso dalla luce all'ombra offende la vista, e la ragione.

Correggio, e Mengs sapevano la maniera di evitare il difetto della direzione della luce. Giammai prendevano una gran massa sola di luce per illuminare i loro Quadri, ma meditavano con gran giudizio quali erano le parti, che nella loro Composizione meritassero di essere più visibili, e rialzate; ed allora distribuivano sopra ciascuna di esse parti la luce in modo, che i chiari illuminassero tutto il Quadro, non lasciando niente perfettamente oscuro; cosicchè la vista sembra che passeggi entro le lor figure, e vi si trattiene come incantata dall'armonia, che vien formata dalla contrapposizione delle varie luci, e delle ombre. In tal maniera questi valent' uomini hanno evitato quel disaggradevole effetto, in cui incorrono coloro, che prendono una sola luce, come s'ella entrasse per una finestra, o per un foro ad illuminare i loro Quadri.

Questi due insigni Professori sapevano inoltre, che la luce non opera solo direttamente, e che non tocca cosa, da cui non si rifletta, comunicando parte de' suoi raggi agli altri oggetti immediati. Quindi avean trovato l'artifizio ingegnoso d'illuminare con riflessi tutte quelle parti, che non potevano prendere una luce diretta; e con questa magia eglino

met-

mettevano tale chiarezza, tale armonia, e tal rilievo ne' loro Quadri, che l'occhio s'incanta senza saper come, e donde venga la luce.

A rendere più maravigliose le Opere di questi due Pittori concorre ancora la loro intelligenza della Prospettiva Aerea. I raggi della luce, rimandati dagli oggetti agli occhi, sono forti, o deboli in ragione della loro distanza, della massa, e della densità intermedia: per conseguenza un oggetto vicino deve esprimersi con più forza di uno lontano, ed i contorni del primo più distinti di quelli del secondo. La Prospettiva Lineare insegna soltanto l'immagine, che fanno negli occhi gli oggetti visti da un determinato punto; e l'Aerea il grado di luce, che debbono inviare agli occhi, secondo le loro distanze. Quella ha le sue regole fisse, e matematiche, e questa dipende dall'osservazione, e dalla fisica della luce non meno che da' nostri sensi; onde quanto è più complicata, altrettanto è più difficile: ma dalla sua intelligenza dipende in gran parte la perfezione della Pittura.

§. X.

Della Bellezza della Composizione.

Sarebbe una presunzione dar regole sopra la Composizione dopo quello, che ne ha detto Mengs.

Dirò soltanto alcune parole su la Bellezza, che entra nel tutto della Composizione, giacchè fin qui si è parlato delle sue parti.

Abbiamo veduto, che un oggetto è bello in Pittura quando riunisce in sè l'idea del perfetto, e del piacevole, e quando l'anima lo percepisce con facilità, e colla minore applicazione possibile, cioè quando la cosa è evidente: quest'evidenza è la vera madre della Bellezza.

La Composizione non è che l'arte di collocare le parti, che compongono un tutto. Il Pittore, non meno del Poeta, è padrone d'inventare, e di ornare il suo assunto come gli pare, secondo che il suo giudizio è buono, o cattivo: l'uno e l'altro però debbono assoggettarsi alla verisimiglianza, ed alle regole della Bellezza. Il Poeta ha il vantaggio di poter rappresentare la sua azione in varj punti per mezzo della narrazione; ma i limiti del Pittore sono più ristretti. Questi è obbligato a scegliere un punto unico di tutta l'azione, ed in questo rappresentarla precisamente, e quasi concentrarla, senza far conto di quel che precede, nè di quel che siegue. Questo punto deve essere il più essenziale della storia, per il quale si venga ad intenderla facilmente tutta; e, come diceva Mengs, la storia deve spiegarsi per il Quadro, non il Quadro per la storia.

Da ciò segue, che non può esser bella niuna Composizione, la quale non esprima il suo intento con

tale

tale evidenza, che un intelletto mediocremente istruito la comprenda a prima vista, e senza faticare la sua attenzione. Semprechè abbisogni di una benchè minima spiegazione, addio Bellezza. Peggio poi s'è equivoca, e suscettibile di più interpretazioni; e peggio ancora se l'azione è divisa, o rappresentata successivamente. Di tutti questi errori si potrebbero citare esempj pratici; ma si omettono a bella posta, acciò non sembri, che si voglia far la satira ad alcuno. Basta tener presente come regole infallibili, che senza evidenza non si può aver Bellezza; e che la minima fatica, che costi allo spirito l'intendere una Composizione, distrugge tutto il bello, che vi possa peraltro essere nell'esecuzione.

§. XI.

Dell' Espressione.

Se si avesse da dire tutto quello, che abbraccia l'Espressione nelle Arti, non basterebbe un libro ben voluminoso. Chi volesse istruirsi a fondo sopra questa importante materia potrebbe osservare quello, che si trova sparso nelle Opere di Cicerone, di Orazio, di Seneca, di Plinio, e di Filostrato, e specialmente nel giudizioso Quintiliano, col di più, che ha compilato indigestamente al suo solito Junio nel suo Trattato della Pittura degli Antichi. Il mio fine

è di trattare dell'Espressione solamente per quanto ella contribuisce alla Bellezza.

Per Espressione io intendo l'arte di palesare convenientemente gli affetti per mezzo di ogni sorta di segni esterni. L'unione dell'anima col corpo è di tal natura, che non può accader movimento nell'una, che non ecciti il suo movimento corrispondente nell'altro. Dovendo dunque il Pittore rappresentare le sue figure in azione, deve esprimere ne' loro sembianti, ed in tutto il resto quella situazione, e que' movimenti, che l'anima produrrebbe ne' corpi se realmente si trovassero in quello stato: ma siccome fra questi movimenti entra il più, ed il meno, vale a dire, che gli uni sono forzati, ed altri facili, alcuni nobili, ed altri ordinarj, e di altre mille maniere, dipende pertanto dal gusto del Pittore il sapere scegliere quelli, che producono Bellezza, e dalla sua abilità il saperli eseguire con la dovuta precisione. Deve egli sapere scegliere quelle linee, che non distruggono la Bellezza. Se la passione, che egli vuole esprimere, è molto violenta, e copia materialmente qualche modello ordinario, egli farà una cosa affettata, e brutta, la quale movendo troppo le fibre de' sensi cagionerà pena in vece di piacere. Giammai, nemmeno per un istante, dev'egli perdere di mira quel gran principio, in cui consiste tutto il mistero della sua Arte; cioè, che l'oggetto della Pittura è di contentare l'anima, e

i sen-

i sensi, dilettandoli sempre, e non mai col faticarli.

Quando un Artista, a cagion d'esempio, per esprimere il dolor violento di una persona la rappresenta con un palmo di bocca aperta, con gli occhi stralunati, e convulsi, e con tutti i suoi muscoli, e membri contratti, ed alterati, copierà talvolta la Natura fedelmente; ma non isperi trovare applauso tra gl' Intendenti, perchè sicuramente egli avrà fatta una cosa brutta; poichè non è possibile alterar troppo i membri, ed i muscoli, e conservare il bello delle loro forme. Il Laocoonte co' suoi Figliuoli è l'esempio della più dolorosa situazione, che l'umanità possa soffrire; e questa han saputo i suoi Artefici variare, ed esprimere in modo, che nel tempo stesso, che l'aspetto esprime la più dolorosa idea, non vi si scorge nè gesto, nè convulsione, che distrugga la bellezza delle forme. Nel Padre si vede un corpo trafitto dal tormento il più terribile, ma un'anima forte, e superiore al suo infortunio, come uno scoglio percosso da' flutti. I Figliuoli, meno robusti, esprimono maggior impressione di dolore; ma le parti della bocca, e degli occhi, che si voltano al Genitore, come per chiedergli soccorso, ch'è l' Espressione corrispondente alla loro età, e situazione, esprimono il loro stato, ma senza sfigurare la bellezza de' loro corpi.

Il gruppo della Niobe è un altro esempio della

nobil maniera, con cui i Greci sapevano far visibili le situazioni più violenti, senz'alterare, nè imbruttire gli oggetti. La Deposizione dalla Croce di Mengs, e specialmente il suo Cristo spirante su la medesima, due Quadri, che sono presso Sua Maestà Cattolica, sono anche modelli dell'Espressione più sublime nel genere alterato. Si deve dunque stabilire per un principio fondamentale la pratica de' Greci, che era *di fare il più con i meno mezzi possibili*.

Gli altri movimenti dell'anima, che non producono effetti sì visibili, sono più difficili ad osservarsi; perchè per iscoprire le cause bisogna, che il Pittore sia un Filosofo osservatore del labirinto del cuore umano, e che sappia anche anatomicamente il giuoco, che ciascun affetto produce nel corpo. Tutto questo non si fa senza gran talento, e senza grande studio. I Greci possederono quest'arte a tal segno, che nelle loro Statue appena si scorge, ch' eglino abbiano pensato all'Espressione, e nondimeno cadauna dice quel, che deve dire. Stanno in un riposo, che mostrano tutta la Bellezza senz'alcuna alterazione; ed un soave, e dolce movimento della bocca, degli occhi, o la sola azione esprime l'affetto, incantando e l'anima, e i sensi.

Tra i moderni (bisogna pur confessarlo) si è introdotta una Setta di Pittori, e di Dilettanti, che non hanno per vera Espressione che quello, ch'è una contorsione, facendo col molto pochissimo effet-

to.

to . La pigrizia di pensare, è l'ignoranza sono le sorgenti di questo depravato gusto. L'esprimere i movimenti grossolani di qualche persona appassionata, che mette in contorsione violenta tutte le sue membra, o il sangue, che versa a torrenti un ferito, o l'orridezza d'un cadavere esigono pochissimo talento, ed istruzione: basta avere occhi, e non chiuderli. Scoprire le suste dell'anima, sorprenderla, per così dire, ne' suoi segreti nascondiglj, e saper esprimere tutto ciò esternamente senz'alterare la bellezza delle forme, richiede molta attenzione, e maggior filosofia. Ma tutto questo neppure basta per conseguire il fine, bisogna anche pensare alla proprietà, cioè al carattere della persona; poichè un Eroe, ovvero un Principe non si appassiona come un Villano, nè una Deità come un mortale. Di più l'Espressione ha da nascere dalla verità, e non dall' imitazione; poichè, siccome diceva MENGS, passa un gran divario fra una persona veramente agitata, ed il Comico, che la rappresenti; e Terenzio tanti secoli prima avea già notato questa differenza:

. . . . . . Ex animo omnia,
Ut fert natura, facias, an de industria.

Ne' Ritratti regna un altro vizio, che tiene infetta qualche Nazione intera. Raro è chi si contenta di ritrarre, o di esser ritratto come Dio lo ha fatto. Si ha da situare in una positura, che vien detta *spiritosa*, senza sapersi perchè. Gli occhi, la boc-

bocca, il gesto si hanno da torcere, e ritorcere secondo l'idea, che si è fantasticata di questo benedetto spirito, e scorciando, o divincolando il corpo in senso contrario, e buttando indietro e vita, e testa si modellano in attitudine da ballerini. Si fa in somma il possibile per far mentire il Ritratto, e per non cogliere nel punto propostosi; poichè tutto quello, che altera le forme naturali, e le sbalza dal loro natural riposo, è brutto, e dispiacevole.

Non vi è Ritratto buono, nè Statua antica (eccettuatene quelle, che richiedono una positura forzata), che non abbiano il capo alquanto inclinato verso il petto. Pare, che in generale gli Antichi abbiano creduta questa positura la più propria, acciocchè le loro immagini si cattivassero l'animo dello spettatore, come se elleno volessero conversar con lui; e così ancora sfuggivano l'odiosità, che produce la superbia, denotata dalla cervice dritta, e dalla testa buttata indietro. *Est odiosa omnis supinitas*, dice Quintiliano.

Finalmente conchiudo, per non diffondermi di vantaggio, avvertendo, che l'Espressione non si limita a significar le passioni dell'animo ne'sembianti. Ogni membro in particolare, la positura, il movimento, i panneggiamenti, il campo, l'architettura, gli alberi, e finalmente la luce stessa, l'aria, e quanto entra in un Quadro, tutto è suscettibile di Espressione, e tutto deve contribuire alla Bellezza.

§. XII.

§. XII.

Dello Stile grande, mediocre, e piccolo.

Quando in Pittura si dice, che uno stile, o una figura è grandiosa, non si deve intendere della grandezza della mole; e lo stesso è del mediocre, o del piccolo; giacchè le qualità della Pittura non si misurano a palmi. Stile grandioso, o grande, è, come dice Mengs, quello, in cui si fa scelta di parti grandi, e si tralasciano le mediocri, e le picciole. Qualunque cosa della Natura è composta di alcune parti principali, e queste di altre minori; e così via via all'infinito. La nostra vista non può distinguere i primi elementi delle cose; nè la Pittura può proporsi d'imitarli, e molto meno di rappresentarli co' suoi colori. Una faccia umana, per esempio, è composta di fronte, di sopracciglia, di occhi, di naso, di guance, di bocca, di mento, di barba: queste sono le sue parti grandi; ma ciascuna di queste contiene molt'altre minori, e queste ne contengono altre infinite più piccole. Se il Pittore si contenterà di esprimer bene le parti grandi, che ho accennate, egli avrà uno stile grande: se effigia anche le seconde, il suo stile sarà mediocre; e se finalmente pretende intisichire su l'ultime, sarà piccolo, e ridicolo. Quindi in una figura gigantesca si può avere uno stile piccolo, ed in una piccola uno stile grande.

Sic-

Siccome la Pittura rappresenta solamente l'apparenza delle cose, subito che dà idea di loro nel modo il più facile, ed il meno confuso, ha ottenuto il suo intento, dando la cognizione dell'oggetto rappresentato colla possibile evidenza, e senza faticare l'attenzione; e perciò lo stile grande è bello.

Alcuni Pittori di grido si sono formati un'idea falsa della grandezza, e sono andati a investigarla per sentieri molto tortuosi, ed erronei. Michelangelo sarebbe riuscito a far perdere col suo credito il gusto del suo secolo, se Raffaello non vi si fosse opposto col suo gusto molto più giudizioso. Quegli nella sua lunga vita non fece alcuna Opera di Scultura, nè di Pittura, e forse neppure di Architettura, colla mira di piacere, nè di rappresentare la Bellezza, che non conobbe, ma unicamente per far pompa del suo sapere. In tutte le sue figure ei ricercava le attitudini più violenti, o quelle, che gli parevano più confacenti per fare vana mostra della sua scienza anatomica ne' muscoli, e nelle ossa, e delineava tutto ciò colla maggior forza, e violenza, dubitando forse, che non l'intendessero bene i riguardanti. Egli si credeva di avere uno stile grandioso, ed avea puntualmente il più piccolo, e forse il più grossolano, e pesante. Quelle sue contorsioni sono state ammirate, e fino adorate da molti, e lo hanno chiamato stile *fiero*, *terribile*, e anche *divino*. Sarà quel che vogliono; ma non è certamente

nè

nè grande, nè bello. Sopraffatto egli dall'ambizione di comparir dotto, non si curò mai di essere piacevole, nè di soddisfar l'animo colla Bellezza. Basta vedere il suo famoso Giudizio per convincersi di quel ch'io dico, e fin dove può giugnere la stravaganza di una Composizione. Falconet, che non può sempre delirare, ha ragione questa volta di dire, che il decantato Mosè pare piuttosto un Forzato di galera, che un Legislatore ispirato. Il Dolce ne' suoi Dialoghi, senza comprendere la vera cagione, notò nondimeno questi difetti di quel celebre Professore: ma per uno, che ha fatto uso della ragione, migliaja sostengono ad occhi chiusi, che Michelangelo era in tutto *divino*.

Le sue Opere meritano nonostante di essere studiate, per apprendere la correzione del Disegno, e l'intelligenza dell'Anatomia, sempre però coll'avvertenza, che questi sono soltanto mezzi, e non mai il fine della Pittura (1).

---

(1) Alcune persone gelose della riputazione di Michelangelo più che di qualunque altro Autore, e forse più che della loro propria, si sono scandalizzate della severità di questo giudizio. Per rassicurare dunque la loro coscienza si potrebbero qui citare consimili giudizj, che molti valenti Professori hanno portato di quel preteso divino Artefice. Per non annojare però, ci contentiamo di riferire ciò che il dotto M.r Fuessli, che fu quegli che pubblicò a Zurico l'opera di Mengs in tedesco su la Bellezza, dice in una Lettera che è al fine del secondo Tomo di quelle di Winckelman, ed è così:

„ Tous

„ Tous les artistes font de leurs Saints des vieillards, sans
„ doute par ce qu' ils pensent que l' âge est nécessaire pour don-
„ ner la sainteté; et ce qu' ils ne peuvent donner de majesté et
„ de gravité, ils le remplacent par des rides et des longues bar-
„ bes. On en voit un exemple dans le Moïse de l' Eglise de S.
„ Pierre aux Liens, du ciseau de Michel Ange, qui a sacrifié
„ la beauté à la précision anatomique, et à sa passion favorite,
„ le terrible ou plutôt le gigantesque. On ne peut s' empêcher
„ de rire quand on lit le commencement de la description, que le
„ judicieux Richardson donne de cette statue: *Comme cette pie-*
„ *ce est très-fameuse, il ne faut pas douter qu' elle ne soit aussi*
„ *très-excellente*. S' il est vrai que Michel Ange ait étudié le
„ bras du fameux Satyre de la Ville Lodovisi, qu' on regarde à
„ tort comme antique, il est très-probable aussi qu' il a étudié
„ de même la tête de ce Satyre, pour en donner le caractere à
„ son Moïse. Car toutes deux, comme Richardson le dit lui
„ même, ressemblent à une tête de bouc. Il y a sans doute
„ dans l' ensemble de cette figure quelque chose de menstreuse-
„ ment grand, qu' on ne peut disputer à Michel Ange. C' étoit
„ une tempête qui a présagé les beaux jours de Raphael "

RIFLESSIONI

DI

ANTONIO RAFFAELLO MENGS

SOPRA I TRE GRAN PITTORI

RAFFAELLO, CORREGGIO, E TIZIANO,

E SOPRA

GLI ANTICHI.

AVVERTIMENTO.

Il titolo di queste Riflessioni potrà indurre taluno a credere, che sieno una ripetizione di quanto Mengs *ha detto nel Trattato della Bellezza, proponendosi egli e là e qui il parallelo de' tre gran Pittori, Raffaello, Correggio, e Tiziano. Certamente l' oggetto è lo stesso; ma il Lettore lo troverà disimpegnato con tanta novità, estensione, e dottrina, come richieggono principj sì grandi, che non perderà il suo tempo nel leggerlo.* Mengs *lo fece per sostituirlo al suddetto Trattato della Bellezza, quando pensò sopprimer l' impressione di questo, come si può vedere nelle Lettere di Winckelman.*

Il Manoscritto, da cui si sono tratte queste Opere, è un laberinto pieno di ripetizioni, e mancante di molte parti essenziali. E per quanto siasi procurato d' ordinarlo, e dilucidarlo, non si è potuto ridurlo ad un metodo esatto e preciso. Si avrebbe dovuto alterar-

ne tutto il contesto, e perciò togliergli il maggior pregio, che è lo stile originale dell' Autore, cui si è lasciato parlare il suo linguaggio, affinchè riesca più istruttivo malgrado le sue ripetizioni, le quali per altro vertono sopra punti d' importanza e per li Pittori, e pei Dilettanti.

RIFLESSIONI
SOPRA I TRE GRAN PITTORI
RAFFAELLO, CORREGGIO, E TIZIANO,
E SOPRA
GLI ANTICHI.

INTRODUZIONE.

RAFFAELLO è incontrastabilmente il primo tra' Pittori più grandi, non per essere egli stato più ricco degli altri in possedere maggior quantità di parti perfette della sua Professione, ma per averne posseduta la qualità più importante; poichè componendosi la Pittura di Disegno, di Chiaroscuro, di Colorito, d' Imitazione, di Composizione, e d' Ideale, è certo, che Raffaello possedè il Disegno, e la Composizione in alto grado, e l' Ideale sufficientemente; mentre Correggio si rese eccellente soltanto nel Chiaroscuro, e nel Colorito; e Tiziano riuscì egregio solo nel Colorito, e nella Imitazione della Natura. Onde Raffaello si può dire il più stimabile, perchè possedè le parti più necessarie, e più nobili dell' Arte: Correggio possedè le più amene, e più incantatrici: Tiziano si contentò della pura necessità, che è la semplice imitazione della Natura.

CAPITOLO I.

REGOLE GENERALI

PER GIUDICARE

DEL MERITO DE' PITTORI.

I.

Per conoscere il merito de' Professori d'un'Arte, o di una Scienza è necessario conoscere a fondo la medesima Scienza, o Arte. La Pittura ha differenti parti, sì in generale, che in particolare. Alcune sono sì essenziali, che senza di esse niuno può chiamarsi Pittore; altre rendono il Professore più pregevole, e più distinto, o comune, e triviale.

La qualità più necessaria è la Imitazione di tutte le cose, che si possono concepire, e rappresentare in un momento. La seconda consiste nell'Ideale, cioè nella rappresentazione delle cose, di cui non si hanno originali: onde il Pittore le ha da rappresentare secondo le ha concepite nel suo intendimento, senza che gli sieno passate per i sensi. Per giungere al primo grado, il quale non è che della semplice Imitazione, basta aver la vista esatta da non ingannarsi negli oggetti, che si veggono, e si osservano,

per

per copiarli. Per l'Ideale si richiede molto talento, e immaginazione grande.

Questa ultima parte non ha potuto subito, quando incominciò la Pittura, giungere al punto, cui è pervenuta dopo, per la semplice ragione, che ella è la perfezione dell'Arte, e niun' Arte può essere perfetta nel suo principio.

Queste due qualità, che formano per così dire due specie di Pittura, ne comprendono fino le più piccole parti. Mi spiego con un esempio: Un Pittore della prima specie, cioè di quelli, che non fanno che il mero necessario, farà una testa, o una mano ad una bella figura, ma la farà con tutte le piccole imperfezioni, che ordinariamente si trovano nella Natura, nè saprà scegliere il meglio tra il buono per fare un' Opera, che si accosti alla perfezione ideale. All'incontro il Pittore di alto grado prenderà dalla Natura il bello solo, scartando l'imperfetto, e il difettoso; e scarterà anche le parti belle, quando non si accordano bene le une coll'altre, come un corpo carnoso, e forte con mani fine, e magre; un petto di Donna bello, e grande con un collo sottile, e scarno, ec. Ciascheduna di queste parti può esser bella da per sè, ma produce cattivo effetto unita con altre non corrispondenti, benchè la Natura faccia spesso di tali unioni.

Quindi io conchiudo, che il primo non sarà che un Artefice abile; ma il secondo deve essere un Filoso-

losofo, un profondo conoscitore delle cose naturali: e siccome non si può giungere a quest' ultimo grado senza esser passato pel primo, risulta manifesta la superiorità dell' uno su l' altro.

Per arrivare dunque alla perfezione della Pittura bisogna primieramente avvezzar la vista alla maggiore esattezza, per mettere poi in pratica le regole dell' Arte, e rappresentar tutte le cose: questo è il fondamento. In secondo luogo è necessario assuefar la vista al buono per segregarlo dal cattivo, distinguere il bello dal buono, e il migliore tra il bello. Il terzo requisito è il valutar le ragioni per cui una cosa è più bella d' un' altra, e perchè è di un certo modo, e non altrimenti; nè ciò si può acquistare senza buon talento, e giudizio, nè senza certi studj, che in qualche maniera escon fuori de' limiti della Pittura, o almeno sono banditi dalle Scuole de' nostri tempi; poichè vediamo ridotta questa nobil Professione quasi ad un mestiere meccanico, inculcandosi continuamente, che si può apprenderla a forza di pratica a un di presso come il Calzolajo insegna al suo garzone a fare scarpe; così a forza di far Quadri si pretende diventar Pittore.

Io esorto sempre gli Studiosi della Pittura a considerarla come un' Arte liberale composta ugualmente di meccanismo, e di scienza, affinchè così conoscano quanto sieno vasti i suoi limiti. La grande diversità, che si osserva nel merito di tutti li Pitto-

ri,

ri, dipende dalla maggiore, o minor dose, che ciascun possiede delle due suddette qualità, e del grado della lor perfezione. Coloro, che hanno più meccanica che scienza, sono grossolani imitatori della Natura, come sono i Pittori Olandesi. Quelli, che si limitano soltanto all' Ideale, non faranno mai altro che schizzi, nè potranno terminar niente, perchè manca loro la meccanica sì necessaria al compimento. Potrei addurre in esempio il Pussino per riprova di questo inconveniente, e Raffaello per la unione della Meccanica, e della Scienza.

La parte ideale è nondimeno tanto più nobile della meccanica, quanto lo spirito è superiore al corpo. Necker, Gerarde, e Mieris hanno portata la Imitazione ad un grado insormontabile. Raffaello non conobbe l'Ideale come Pussino; ma quella parte, che ne possedette, seppe meglio unirla colla Imitazione. Nella Imitazione Gerarde fu superiore a Raffaello; ma questi la combinò meglio coll'Ideale, la nobilitò; onde nel totale ha superato i due più eccellenti ne' due estremi.

Con questi principj è facile giudicar del merito de' Pittori, poichè tra due uguali, uno nella Imitazione, l'altro nell'Ideale, è giusto preferir l'ultimo al primo; e se un terzo unisce le due qualità, egli sarà il più stimabile, come quegli, che possiede interamente l'Arte.

Io ho detto, che un Pittor meramente ideale non

farà che schizzi senza conclusione ; ora soggiungo, che se mai si desse un sì fatto Pittore, egli sarebbe poco stimabile: sarebbe un Pittore da sogni. Quando però ho detto, che il Pussino faceva cose abbozzate, ho inteso dire, che egli ha ecceduto nell' Ideale, portandolo fino nelle forme d'una mano, e d' un piede, e che assorbito nell'idea lasciava queste parti senza finirle, e condurle alla perfezione del naturale ; ma egli non era interamente ignaro della Imitazione; e perciò egli è uno de' Pittori di gran merito.

II.

Esame generale sopra Raffaello.

Ho già detto, che il primo, e il miglior Pittore dopo il ristabilimento dell'Arte è stato Raffaello, perchè prima di lui niun altro avea possedute le parti nè in quantità, nè in qualità al pari di lui, e dopo non è stato da verun altro pareggiato. Il mio scopo è ora d'osservare per quali mezzi egli pervenne a tanta eminenza, e come debbasi fare per imitarlo.

Raffaello nacque in Urbino nell'anno 1483. da un Padre Pittore; e in ciò ebbe fortuna, poichè un padre insegna naturalmente la sua Professione con più amore, e con più cura a' suoi figli, che agli estra-

nei;

nei; onde Raffaello fu sicuramente educato nella sua Arte colla maggior attenzione. Quando ei venne al Mondo altra massima non correva in Pittura che la Imitazione; e chi più imitava era il miglior Pittore. Siccome questa qualità non si può acquistare senza grande diligenza, ed esattezza di vista, Raffaello apprese i primi rudimenti con queste buone massime, che sono le più necessarie a qualunque ingegno buono, o mediocre; perchè questi almeno giungerà a conseguir la Imitazione, e l'altro passerà oltre.

Poca fatica durò Raffaello in queste istituzioni, sì per la perspicacia del suo ingegno, come perchè ciascuna parte sola è sempre più facile ad apprendersi, e specialmente la Imitazione, che è quella, che più si manifesta ai sensi. Suo Padre Giovanni Sanzio lo pose a studiare sotto Pietro Perugino, per apprendere la pratica dell'Arte, che in sua casa non avea occasione d'esercitare per mancanza di Opere considerabili. Ben presto il Discepolo uguagliò il Maestro, perchè il forte di costui consisteva nella Imitazione della Natura; e Raffaello avea ciò imparato da suo Padre: onde non apprese dal Perugino che la pratica di dipingere a fresco, ad olio, e a tempra: tutto questo dovette costargli pochissima pena.

Passò indi a Firenze, dove le prime cose, che studiò, furono le Opere di Masacci nel Carmine, e vi acquistò un poco di gusto dell'Antico, lasciando

lo

lo stile delle pieghe rotte, e corte del suo Maestro. Non ostante non potè interamente disfarsi di quel gusto piccolo, che avea sorbito nell'educazione, benchè fosse già divenuto un poco più elegante.

Dovette andare in Urbino per la morte di suo Padre, e sentendo ivi parlare de' Cartoni di Michelangelo, e di Leonardo da Vinci, fatti per dipingere a fresco, ritornò a Firenze, e avendoli visti, e particolarmente quelli di Michelangelo, fece come le Api, che ricavano il miele anche da' fiori amari, poichè il Buonarroti poteva esser un rimedio troppo violento per Raffaello. Quello stile gli servì non ostante per correggere il suo gusto trito, e piccolo, e per abbandonare la sua meschina maniera: e siccome la grande precisione d'occhio, che avea acquistata dalla infanzia, lo faceva padrone del suo lapis per eseguire con facilità quanto voleva, e quanto pensava, nè era esposto al pericolo, che la mano errasse, come accade a noi altri in questo secolo, in cui si stima più il disegnare a tratti arditi, e presto, che con verità, e con esattezza, gli fu facile, dico, mutare stile, e imitar quello di que' Professori.

L'amicizia, che allora ei contrasse con Fra Bartolommeo da San Marco, gli fu molto utile per apprender da lui a dipingere come Michelangelo disegnava. Non ostante egli stimò di non seguirlo molto da vicino, per non tralasciare la scrupolosa esattezza, che preferì sempre a tutto il resto. Ne prese

per

per altro sufficientemente per ingrandire di molto il suo gusto, per dipingere con colori più fortemente impastati, e in masse più grandi, che non avea fatto fino allora. Lasciò a questo effetto i piccioli pennelli, sbandì il grigio dalle sue tinte, non tagliò più colle pieghe la forma del nudo, che stava sotto, non le spartì più con piccioli tratti neri, conservò ne' panni lo stesso Chiaroscuro, che doveano aver le figure se fossero nude, imparò insomma ad eseguire quel, che Fra Bartolommeo, e Masacci avean ideato di buono.

Ritornato ad Urbino vi spiegò subito il suo progresso, e mostrò il suo nuovo gusto in un Quadro della Deposizione di Nostro Signore, dipinto in una Cappella. Fu invitato perciò da suo Zio Bramante a portarsi in Roma, dove gli fu commesso dipingere ne' nuovi Appartamenti chiamati *di Borgia*, o *della Segnatura*. Egli v'incominciò, secondo gli Scrittori, da quattro tondi della soffitta, o sia della volta, ne' quali conservò ancora, come ben si osserva, molto della maniera di Fra Bartolommeo. Ciò non ostante piacquero tanto, che il Pontefice ordinò, che si cancellassero le Pitture di altri Professori, che aveano dipinte le muraglie, non potendo reggere al confronto di Raffaello.

Incominciò egli dunque a dipingere una delle pareti, rappresentandovi il Congresso de' Dottori della Chiesa, o, come ordinariamente si chiama, il Quadro

dro *della Teologia*, con la Trinità in alto, e co' Patriarchi frammisti con altri Santi, e con Angioli. E' questo il Quadro più ammirabile, se si considera ciascuna parte da per sè; ma ben si conosce, che Raffaello si trovò imbarazzato pel gran campo, che avea intrapreso, e per l'attenzione laboriosa, che richiedeva; poichè l'ardente desiderio di far bene lo fece cadere in alcune debolezze, nelle quali sogliono incorrere i più elevati ingegni, per la brama di far cose straordinarie. Il tempo, in cui vivea, e la poca esperienza per la sua età, che non poteva esser che di venticinque anni, gli fecero risovvenire delle idee del Perugino: quindi trasse raggi di luce in rilievo d'oro, e v'infilzò Angioli, e Cherubini con altre consimili stravaganze. Si potrebbe tuttavia scusar Raffaello per quel, che accade a' giorni nostri; poichè noi vediamo Dilettanti, che non approvano se non quello, che veggono accreditato coll'esempio di qualche Pittore di fama; onde è probabile, che i partigiani del Perugino non avrebbero lodata questa Pittura se non l'avessero veduta ricca d'oro. Ma ognuno vede, che questa non è una buona discolpa: a me basta mostrare il sentiero seguito da Raffaello per giungere a farsi grande, come si fece.

Tutte le parti di questo Quadro sono fatte con somma attenzione; e si vede, ch'egli incominciò dal lato destro, e terminò all'opposto. Le parti, che sono verso quel primo lato, si osservano sec-

che,

che, dipinte però con diligenza, e ben impastate di colori: quasi niente vi è stato ritoccato, e vi si scuopre il gusto di Fra Bartolommeo. Si vede, che tutte le parti sono prese dal naturale, cioè copiate da Disegni fatti sul naturale; ma quanto più l'opera avanzava più si conosce il successivo progresso del suo buono stile, e si scorge, che superando ogni timidezza operava con più libertà.

In tutti i Quadri, ch'ei fece in queste Stanze, si vede lo stesso cammino. Le prime cose sono d'un pennello timido, ma però molto lavorate. Non vi si scorge nè lo stile, nè le massime d'un uomo consumato; poichè i contorni sono tuttavia d'un carattere indeciso, e sembra ch'egli avesse timore d'*entrare*, e d'*uscire*. Le pieghe sono ben finite; gli occhi sono belli, ma segnati con timidezza: tutto comparisce più bello da vicino, che da lontano.

All'opposto le Opere del suo ultimo gusto sembrano fatte colla maggior facilità. Vi si veggono alcuni tratti di prima intenzione, tali, quali restarono impressi dal contorno del Cartone: i panni meno finiti; ma fanno più effetto da lungi, perchè egli conobbe, che la poca gradazione, che prima dava loro, li rendeva invisibili mirandosi da lontano: avvicinò più i due estremi del chiaro, e dell'oscuro; pose con più franchezza i colori de' contorni; si corresse della timidezza di *entrare*, e di *uscire*, come d'un difetto, che lo faceva sembrar freddo; si ac-

corse,

corse, che le piccole parti erano le prime a perdersi nella distanza, e nell'aria interposta, e perciò era necessario ingrandirle nelle Opere maggiori; abbandonò le inutilità, e apprese a distinguere il più, o il men necessario; osservò, che le ossa debbono rimarcarsi più delle pieghette della carne; che i tendini debbono essere più visibili di essa carne; che i muscoli in moto meritano più attenzione degli oziosi; che la forza de' panneggiamenti non consiste in ciascuna piega da per sè, ma che quelle pieghe, che si trovano nel mezzo di qualche massa chiara, non vogliono esser tagliate da alcuno oscuro, nè sì decise come quelle, che cadono sopra le giunture; che in generale si deve osservare in esse la riflessione della luce come in un grappolo di uva, in cui i grani esposti alla maggior luce la riflettono in maniera, che fanno sparire quasi gli oscuri.

Chi vuol vedere tutte le suddette regole, e raziocinj nella più perfetta esecuzione, non ha che ad esaminare attentamente il Quadro della Scuola di Atene, in cui Raffaello le ha poste in pratica con sovrana intelligenza.

Fin allora quel grand'Uomo non s'era proposto altro che seguir Michelangelo, e vi veniva stimolato dal credito straordinario, e dagli encomj esagerati, che tutti davano a quel Professore: ciò trattenne Raffaello dal farsi un altro stile migliore, e gli fece perdere un tempo prezioso. Ma siccome egli avea

sorti-

sortito un talento originale, non era possibile ch'ei si contentasse d'esser semplice imitatore. Quello, che per uno è naturale, diventa artifiziale, e affettato in un altro; e la copia manca sempre del fuoco, e del brio, ch'è nel suo originale. Perciò Raffaello perdè una parte del suo proprio merito nel volere imitar l'Eroe della Scuola Fiorentina. I consiglj de' suoi amici, che non soffrivano Raffaello copista, e specialmente il suo proprio ingegno, e discernimento, lo destarono da quel sonno, durante il quale la sua riputazione era scemata, perchè il Pubblico lo teneva per un imitatore inferiore al suo modello ne' Quadri dell' Incendio di Borgo, e della Disfatta de' Saraceni, ne' quali si era impegnato avvicinarsi più allo stile Buonarrotesco.

Risvegliatosi poscia, più vispo, e vivace, e come quegli, che va ad una impresa dopo aver ben riposato, intraprese il Quadro della Trasfigurazione, che il Cardinale Nipote del Papa voleva donare al Re di Francia, e lo fece con tanto maggior impegno, perchè seppe, che Michelangelo voleva contrapporgli Fra Sebastiano del Piombo con un altro Quadro, per cui faceva Michelangelo stesso il disegno. Raffaello se ne rallegrò molto, e diceva, che il Buonarroti gli faceva così un favor grande, poichè lo credeva degno di competer con lui, e non con Fra Sebastiano.

In questo Quadro Raffaello non è più quel Pittor libero e ardito, che s'era veduto ne' freschi del Vaticano;

ticano: non si espone a pericolo alcuno: niente toglie, o aggiunge alla verità; ne sceglie anzi il Bello: spiega un nuovo grado di perfezione, e apre il vero cammino dell'Arte.

Nel solo Raffaello si trovano i tre stili della Pittura; poichè nelle sue prime Opere egli era, come gl'inventori dell'Arte, puro imitatore della Natura, ma senza rappresentarla colla sua vera grazia. Nelle seconde, che sono quelle del Vaticano, e particolarmente nella Scuola d'Atene, ei ridusse il meccanismo dell'Arte, e la imitazione della verità alle regole della Bellezza, esprimendo tutto con forza, e con ardire, padrone d'eseguire quanto il suo talento gli dettava.

Restò indi per qualche tempo addormentato dall' amor proprio, e dalle lodi, che riceveva; nè vedendosi a fianco alcuno competitore, commetteva quasi tutte le Opere a' suoi Discepoli. Finalmente il suo ardente ingegno conobbe, che doveva andar avanti; e siccome non era ciò possibile per la strada battuta, ne intraprese un'altra più sicura, ricercando una Natura più perfetta di quella, che avea fin allora seguita. Cercò più varietà ne' panni, più bellezza nelle teste, e più nobiltà nello stile. Perfezionò il suo Chiaroscuro mettendolo più in massa; e non ostante ch'ei fosse un gran Maestro si ridusse nuovamente a farsi discepolo della perfezione. Il suo Quadro della Trasfigurazione è una chiara riprova,

ch'egli avea acquistato maggior idea del vero bello; poichè contiene assai più bellezze quell' Opera, che tutte le altre sue anteriori. L'Espressione vi è più nobile e delicata, il Chiaroscuro è migliore, la degradazione è più bene intesa, e finalmente il pennello è più fino, e ammirabile, poichè non si trova alcuna linea ne' contorni, come nelle sue Opere antecedenti.

CAPITOLO II.

DELLE PARTI DELLA PITTURA, E DE' PREGI, E DIFETTI DI RAFFAELLO.

I.

Del Disegno.

Incominciò Raffaello con un Disegno secco, e servile, ma assai corretto. Apprese poi uno stile più grandioso, giammai però sì perfetto, e compito, come quello degli Antichi del primo ordine, perchè non ebbe nel tutto la cognizione della vera Bellezza, che possederono i Greci. Egli fu eccellente ne' caratteri de' Filosofi, degli Apostoli, e nelle altre figure di questa specie. Le sue Donne non sono abbastanza graziose, e si abusò in esse de' contorni convessi; il che le rende in un certo modo triviali, e d'un'aria grossolana: e quando volle evitar questo inconveniente cadde in un altro peggiore, nell'asprezza. Non conobbe la Bellezza ideale, e perciò fu più eccellente nelle figure degli Apostoli, e de' Filosofi, che nelle Divine; vale a dire, il suo Disegno comprende tutti i contorni, che si trovano nella Natu-

ra,

ra, ch'egli imitava in tutto quel, che faceva. Egli studiò l'antico, principalmente ne' Bassirilievi, e ne riportò un gusto più Romano, che Greco. Nelle sue Opere si veggono i più minuti andamenti dell'Arco di Tito, e di Costantino co' Bassirilievi di quel di Trajano. Di là egli prese il sistema di marcare principalmente le giunture, e le ossa, e di mantenere il contorno delle carni più semplice, e facile. I predetti Bassirilievi non sono del gusto migliore dell' Antichità, ancorchè sieno belli per la simmetria, e per i rapporti d'un membro all'altro. Per questo studio Raffaello intese meglio di qualunque altro Pittore la proprietà de' caratteri, e la relazione fra i membri. Ei fece delle figure in proporzione di sei teste soltanto, e pajono sì belle, come se fossero di otto; il che dipende unicamente dalle buone massime di proporzione, benchè in generale non sieno le sue così eleganti come quelle delle Statue Greche, nè le sue giunture sì delicate come quelle del Laocoonte, dell'Apollo, del Gladiatore.

Si conosce anche lo studio, che fece Raffaello dell' antico; e quando questo gli mancò, gli mancò subito la imitazione, come si vede nelle mani, che non fece belle, perchè non ebbe modelli antichi, trovandosi ben di rado Statue, che le conservino. Fu anche più infelice nelle mani de' putti, e delle donne, perchè la Natura ne offre ben poco di belle, peccando per lo più in uno degli estremi, o molto gros-

se, o molto magre. Io m' immagino, che quel grand' uomo si fosse abituato a disegnar quasi sempre uomini fatti, poichè non seppe egli mai dare ai fanciulli quella morbidezza, e quella carnosità di latte, che la lor natura esige. Dipingeva i Fanciulli come doveano esser quelli degli Antichi, serj, e riflessivi; e quando ne faceva alcuno per modello si vede, che non ne prendeva altro che la testa, senza però darle nobiltà alcuna, perchè senza dubbio servivasi per modelli di figliuoli di gente povera, e plebea, come si osserva nel Bambino della Vergine della Seggiola, copiato sicuramente dal naturale; e ancorchè d' una fisonomia ben viva, manca molto di quella nobiltà, e bellezza per potersi paragonare con gli elegantissimi di Tiziano. Nemmeno è sì grandioso, e sì nobile come gli Autori delle suddette Statue, perchè non s' immaginò mai potersi dare cosa più grande del gusto di Michelangelo, il quale cercando esser sempre grande fu sempre grossolano, e uscendo per una linea convessa fuori de' limiti del naturale perdè il cammino per rientrarvi; e fissatasi in capo da giovane questa falsa idea di grandezza, la mantenne per tutta la sua vita, e non potè riuscire che caricato. Per questa ragione le Opere di Michelangelo saranno sempre molto inferiori a quelle degli Antichi del buongusto, perchè eglino sebben facessero una figura robusta, e muscolosa, non la facevano mai pesante. Se ne vede l' esempio nell' Ercole

di

di Glicone, il quale malgrado di essere così grosso, e d'una forma sì maestosa, si conosce benissimo, ch'è una persona snella quanto un Cervo, e quella, che atterrò il Lione Nemeo, e che sostenne il Mondo sopra i suoi omeri. Michelangelo non poteva col suo stile rappresentar cose consimili, perchè le sue giunture sono poco svelte, e pajono fatte soltanto per la positura, in cui le impiega. Le sue carni sono troppo piene di forme rotonde, i suoi muscoli di mole, e di forma sempre uguale; il che occulta il movimento delle figure. Finalmente non si veggono nelle sue Opere muscoli in riposo: vizio il maggiore, che si possa dare. Egli sapeva perfettamente il sito di cadaun muscolo; ma non dava loro la sua vera forma. Nemmeno intendeva la natura de' tendini, mentre li faceva uguali, e carnosi da un estremo all'altro, e le ossa troppo rotonde. Raffaello prese di tutti questi difetti, senza però giunger mai nella teoria de' muscoli alla perfezione di Michelangelo: perlochè io conchiudo, che bisogna studiare Raffaello ne' caratteri, che gli sono proprj, cioè ne' vecchi, e nelle complessioni nervose, perchè ne' più delicati è duro, e ne' più forti è un copista caricato di Michelangelo.

Raffaello immaginava, ed esprimeva a meraviglia tutte le forme umane; e io credo, che se egli fosse vissuto nella Grecia quando ella era nel suo più bel fiore, dove avrebbe viste tante bellezze, sarebbe

 giun-

giunto al grado più sublime, e uguagliatosi ai più celebri dell'Antichità. Ei non seppe che cosa fosse l'ideale, come egli stesso lo confessa in una Lettera scritta al Conte Baldassarre Castiglione, quando dipingeva la Galatea in casa d'Agostino Ghigi, detta ora *la Farnesina*: in essa Lettera egli dice, che era necessitato immaginarsi la Bellezza, che voleva dipingere, e perciò temeva di farla poco bene, perchè per fare una Bellezza ci vuole un modello bellissimo. Da ciò s'inferisce, ch'ei non seppe approfittarsi delle Statue antiche, poichè cercava tutto il bello nella Natura, e si fidava del suo buon talento per ritrovarvelo. Credo dunque potersi dedurre, che Raffaello fu poco imitatore dell'antico; e se pur si vuole, che egli lo imitasse, si può convenire, che imitasse il mediocre, e non già quello di alto gusto. Imitò gli Antichi solamente nelle massime generali, e in quella parte, che si può chiamare la pratica, o la maniera, ma non nella loro bellezza, e nella perfezione. Cercava nella Natura le cose belle, che avea scoperte negli Antichi del secondo ordine, e con quelle massime si formò il gusto. Fu dunque eccellente in tutte le cose naturali, che trovò negli Antichi, e quelle, che in essi non trovò, non giunse a immaginarsele.

Quanto io ho detto finora si riferisce soltanto alle forme, e non all'Invenzione, nè all'Espressione, di cui parlerò in appresso.

II.

II.

Del Chiaroscuro di Raffaello.

Intendeva molto bene Raffaello dove, e come dovea usarsi il Chiaroscuro; ma non ne possedeva altra parte che quella, che spetta all'imitazione, e niente conosceva dell'ideale. Qualche barlume di questo ideale si vede tuttavia nelle sue Opere; ma si vede bene che è a caso, e per vivezza del suo natural gusto, non già per effetto di metodo. Il sistema tenuto da Raffaello ne' suoi Quadri è stato di raffigurarsi la sua storia, e i suoi piani come se tutte le figure fossero vestite di bianco. Su questa supposizione ha distribuiti i suoi primi lumi dove ha creduto dovessero stare, e degradando di là fino al più lontano gli andava diminuendo; perciò vediamo ne' suoi Quadri molti panni bianchi, o giallastri al davanti. Io penso, che fosse massima di Raffaello, e della Scuola Fiorentina il servirsi di colori molto chiari nel davanti de' Quadri, perchè veggo, che i Lombardi, e gli altri buoni Coloristi usarono sempre in quel sito colori puri, cioè rosso, giallo, azzurro, i quali per avvicinar gli oggetti sono più adattati de' bianchicci, perchè il bianco dà sempre un effetto d'aria ai colori, e sbatte la loro vivezza. Oltre a ciò Raffaello avea un'altra massima anche più erronea, ed era di mettere un lume uguale sopra i

panni, che di lor natura doveano esser di color puro; cioè egli avrebbe fatto un vestito azzurro, come infatti lo fece nell' Apostolo, che sta a sedere nel davanti della Trasfigurazione, che ha lumi tutti bianchi; il che non è possibile stante le ombre, e le mezze-tinte sì forti, com'ei lo fece. E questo è quel che io chiamo innalzare i colori fin presso al bianco ne' lumi, e abbassarli fino a toccare il nero nelle ombre. La stessa regola osservava negli oscuri, incominciando a porne la maggior forza al davanti, e degradandoli fino ad incontrarsi con i chiari. Questo metodo era molto di suo gusto, perchè dà più rilievo, e porta gli oggetti innanzi più che per qualunque altra pratica, poichè le parti, che stanno davanti, sono le più forti; ma questo è contro la proprietà, e l'effettiva verità della Natura, perchè un panno bianco non può mai farsi così oscuro, come lo ha fatto Raffaello, il quale per seguire questa pratica ha dovuto trascurare quella de' riflessi, i quali contribuiscono tanto alla chiarezza, e alla grazia.

La surriferita pratica di Raffaello è meno impropria in un Quadro piccolo, che in uno grande, perchè in quello può essere poca la varietà del Chiaroscuro, dovendo esser piccole le masse per fare avanzare, o allontanare i piani, e le figure; e per questa medesima ragione egli si vide costretto ad usar poca degradazione, perchè se ne avesse impiegata

mol-

molta si sarebbe trovato nella necessità per la sua pratica di far le figure del secondo piano senza ombre, e senza lumi, e in conseguenza senza forza, e senza effetto.

Io non intendo però dire, che Raffaello abbia ignorato intieramente gli effetti del Chiaroscuro, dico solo, che la sua pratica di disegnare, e di far venire avanti per mezzo del bianco, e del nero tutte le figure, che il suo fertile ingegno gli suggeriva, lo distoglieva da questa parte facendolo pensar solo al Disegno; e perciò non si veggono due abbozzi coloriti di sua mano: e se talvolta si mira nelle sue Opere qualche bello accidente di Chiaroscuro, proviene soltanto, come si è detto, dalla imitazione della Natura.

Raffaello secondo tutte le apparenze abbozzava i suoi pensieri sopra modelletti di cera, per vedere l' effetto, che facevano; e io credo, che i begli accidenti nell' Eliodoro, e la massa del Chiaroscuro nella Trasfigurazione derivino dagli effetti, ch' ei copiò da' suoi modelli. Credo anche veder questo nella Scuola d' Atene, e nella Teologia, dove si osserva, che in quella parte, in cui i modelli hanno dovuto naturalmente produrre masse, e ombre, ivi è un buon Chiaroscuro; e nella parte opposta alla luce non evvi alcun accidente di questi. Accidenti in Pittura diconsi tutte le ombre, che non appartengono al tondeggiamento, nè alla degradazione, e che

il

il Pittore è in arbitrio di farle, o non farle; come succede quando si vuole, che una metà d'una figura sia illuminata solamente, si suol metterogliene a canto un'altra, che la privi di una parte di luce; e siccome tali cose sono arbitrarie, si chiamano per ciò *Accidenti*. Raffaello dunque non intese questa parte, nè ebbe del Chiaroscuro che quello, che dona da sè la pura degradazione; e quasi mi persuado, che molte volte ei si contentava di mettere in modello una sola parte de' suoi Quadri, perchè vi si veggono frequenti errori di Chiaroscuro.

III.

Del Colorito di Raffaello.

Non ebbe Raffaello nel Colorito quegli esemplari, che trovò nel Disegno, e fu perciò costretto incominciare dall'imitare debolmente la Natura, come accadde ai Pittori, che lo precederono; e avendo da principio dipinto a fresco, non potè imitar nemmeno esattamente la verità. Lo stesso avvenne a Correggio, il quale ne' suoi freschi non è sì vario, nè sì trasparente come ne' suoi Quadri ad olio, e non vi resta del suo proprio stile che la grazia, e il bel Chiaroscuro. Tiziano non potè avere alcuna varietà in questa maniera di dipingere; e se taluno volesse sostenere il contrario, io gli potrei dimostrare, che

in

in questa stessa maniera di dipingere Raffaello era più vario di Tiziano . Ma ritorniamo a Raffaello. Nella sua seconda maniera, che prese da Fra Bartolommeo, egli ha un miglior tuono di Colorito: non è sì bigio, e impasta meglio; ma è troppo uniforme: tutte le sue figure sono brune, e compariscono di pelle grossa, e ordinaria. Questo gusto gli durò molto tempo, e si potrebbe dire, che non lo abbandonasse mai del tutto.

Quando egli incominciò a lavorare i freschi del Vaticano lasciò alquanto questa maniera, prendendone un'altra più finita, e benchè timida, meglio variata, come si vede nel Quadro della Teologia. Incominciò allora a immaginar delle carni alcune bianche, e altre più brune, delle tinte opache, e delle altre trasparenti, come si osserva nel Cristo, e negli Angeli, che hanno carni più delicate che gli uomini; onde questo Quadro è il meglio colorito di quanti altri ei ne abbia fatti a fresco. Egli vi acquistò pratica, e franchezza grande di dipingere; ma ne riportò confusione nel Colorito, come si vede nella Scuola d'Atene. Si corresse poi un poco nell' Eliodoro, che colorì con più forza, e con pennello più svelto; ma la delicatezza del Colorito non gli riusciva ancora, restando assai grigie le Donne, e i Fanciulli. Finalmente la grande attenzione, ch' egli pose nel Disegno, gli fece obbliare il Colorito nell' Incendio di Borgo. Si vede quindi Raffaello,

che

che trascurò le parti, che guidano alla perfezione, e si applicò ad acquistar la pratica per disbrigar presto, la quale per altra parte gli apriva una strada più piana per la fortuna; e infatti egli visse più da Principe che da Pittore.

Ciò successe nel Pontificato di Leone X., che era molto indulgente, e generoso con Raffaello, il quale adulava l'ambizione di quel Papa, suggerendogli magnifici progetti d'Architettura per adornar Roma, e restituirla allo splendore, in cui fu sotto i primi Imperadori Romani. Queste occupazioni, per le quali Raffaello dava da dipingere a' suoi Discepoli, cagionarono gran discapito alla Pittura. Se ne accorge chiunque paragoni quello, ch'ei fece in tempo di Giulio II., con quanto operò sotto Leone X. Per riparare in qualche maniera al pregiudizio da lui recato all'Arte, e alla sua stima impiegò tutto l'acume della sua mente nella grande Opera della Trasfigurazione.

In qualche parte di quest'Opera si osserva un Colorito molto buono; ma non è da per tutto uguale, e gli Uomini hanno assai miglior colore delle Donne. Vi sono delle parti non dipinte da Raffaello, come l'Energumeno col suo gruppo, dove si conosce il pennello timido di Giulio Romano. Le teste degli Apostoli dalla parte opposta sono ridipinte da Raffaello, poichè vi si distinguono tutti i suoi ritocchi franchi, e magistrali; ciò nondimeno v'è trop-

pa

pa uniformità nel tuono del Colorito, e le carni pajono dure, e secche. Per massima generale egli usava poco i colori gialli, e vermigli. Intendeva molto bene l'effetto, che fa l'oscurità ne' colori annichilandoli, e convertendoli in grigi, e nericci: e siccome non curava i riflessi, lavorava soltanto con chiari, e oscuri, co' quali componeva le mezze-tinte; perciò elleno sono tutte grigie: e poichè le carni fine richieggono più varietà che le ordinarie, quelle di Raffaello sono molto uniformi, e d'un colore triviale per la mancanza de' riflessi.

E' stata disgrazia per la Pittura, che Raffaello nel suo buon tempo non abbia dipinto tutto di sua mano qualche Quadro intero ad olio, e che li facesse abbozzar tutti da' suoi Discepoli, e principalmente da Giulio Romano, che era d'un gusto naturalmente duro, e freddo, e d'un pennello timido, benchè liscio e finito. Dico disgrazia, che Raffaello non dipingesse allora da per sè niun Quadro; avremmo veduto quanto egli sapeva fare sul punto del Colorito, poichè vediamo chiaramente nella Trasfigurazione, che le teste degli Apostoli ridipinte da lui, le quali pel carattere ammettono pennellate vive, e impastate, sono d'un Colorito bellissimo. La testa della Donna, ch'è nel davanti del Quadro, è molto grigia. Io credo, che quando il Quadro era fresco non fosse quella testa com'è adesso, perchè avendola ritoccata Raffaello leggiermente per conservare il

liscio, e il finito di Giulio Romano, il color sottile soprapposto non ha potuto resistere al tempo. Nella stessa figura v'è una piccola correzione al dito grosso del piede, dove si scorge, che per coprire l'errore dell'abbozzo bisognò impastarlo molto; e quel luogo è assai meglio dipinto, e colorito che il restante. La stessa correzione si vede nel pollice della mano scorciata dell'Apostolo, che sta il più avanti; e perciò quella parte resta anche meglio dipinta, e conservata. Quello, che io dico, si conosce meglio nel Ritratto di Raffaello, che si conserva a Firenze in casa Altoviti, nel quale si osserva un gusto di dipingere rassomigliante più a quello di Giorgione, e di Correggio, che allo stesso Raffaello nelle altre Opere, nelle quali spicca solamente il suo Disegno corretto alla perfezione, e superiore a tutti gli altri Pittori.

Non deve recar maraviglia, che i Quadri a fresco di Raffaello sieno di miglior Colorito degli altri suoi dipinti ad olio. Eccone le diverse ragioni. Egli avea pratica di lavorare a fresco più che in qualunque altra maniera. I colori di terra, ch'egli adoperava, compariscono molto più belli a fresco, che ad olio. Ei non poteva servirsi de' suoi Discepoli per abbozzare i suoi freschi, come faceva ad olio, in cui impiegò Giulio Romano, il quale abbozzò quasi tutte le sue Opere. Non può essere a meno, che non si conosca l'abbozzo ne' Quadri terminati, perchè se si

mutas-

mutasse interamente l'abbozzo, sarebbe inutile il farlo. Raffaello avea molte occupazioni, e l'inventare, e il disegnar tante cose non gli lasciavano tempo per dipingere di propria mano i suoi Quadri; onde non faceva in essi che quello, che Giulio Romano non sapeva fare. Visse in oltre troppo poco per vedere l'alterazione, che potevan soffrire le sue Pitture; e perciò si contentava di ritoccarle leggiermente, ma con diligenza, poichè io credo, che non le lasciasse uscir dalle sue mani che quando le stimava ben terminate. La Pittura ad olio ha però l' inconveniente, che il primo fondo trasparisce sempre quando l'umidità, e il grasso dell'olio si è esalato; onde allorchè i Quadri sono vecchi perdono il lustro dell'ultima mano, e lasciano scoprire i colori, e i pentimenti, che stanno di sotto.

Quindi io conchiudo, che Raffaello seppe talvolta colorire molto bene, ma che non ebbe sufficiente pratica della Pittura ad olio per passare per un gran Colorista a fronte de' suoi contemporanei Correggio, e Tiziano, i quali gli furono in questa parte molto superiori. Ma in quanto al colorire a fresco ei sorpassò tutti gli altri Pittori della Scuola Romana, e si uguagliò ai migliori delle altre: ma siccome questo genere di Pittura è assai imperfetto, non credo doverlo giudicare in questo con rigore; e ad olio non fu sì eccellente da meritare ammirazione.

IV.

Della Composizione di Raffaello.

Fu nella Composizione Raffaello non solo egregio, ma sorprendente. Questa è quella parte, che gli fa l'onore più grande. Ei ne fu l'inventore, non avendo avuto modello da imitare nè dagli Antichi, nè da' Moderni; onde si può dire, ch'egli aggiunse alla Pittura questa parte, che gli Antichi, secondo l'idea, che abbiamo delle loro Opere, non possederono con tanta perfezione; e se egli avesse posseduto il restante in grado così ugualmente eccelso, sarebbe stato senza contrasto il primo Pittore del Mondo.

La principal cosa, che si deve osservare in un Quadro, è l'Invenzione, cioè l'espressione della verità d'un assunto; e in questo Raffaello non ha avuto uguale. Niuna delle figure da lui poste nelle sue storie potrebbe servire in un assunto di differente espressione. Il pensieroso, l'allegro, il malinconico, il collerico, tutti sono messi nella loro perfetta situazione; nè l'espressione è solamente in ciascheduna figura, ma il totale della storia co' suoi episodj corrisponde ugualmente alla passione della figura principale. Spicca il suo gran talento nella maravigliosa varietà, con cui ha saputo dichiarare una stessa espressione, facendo talvolta servir molte figure ad un solo movimento, e all'espressione d'un

unico membro; e ciò non a caso, nè secondo l' apparenza del Quadro, ma secondo la vera dignità, e secondo la forza dell' espressione, che si richiede.

Si vede ne' suoi Quadri varietà di cose senza contraddizione; passioni violenti senza affettazione, e senza bassezza, manifestando l' espressione talvolta fino nel movimento d' un dito, e nell' effetto, che fanno le passioni ne' tendini de' membri. Egli sapeva impiegare, e far belle per le occasioni, e per la maniera di accomodarle molte cose, che in molti casi sarebbero stati difetti. In somma tra un Quadro di Raffaello, e qualunque altro Pittore passa la stessa differenza d' espressione, che sarebbe tra un Eroe, un Alessandro Magno, e un Commediante, che in un Teatro lo rappresentasse: costui potrebbe fare studiatamente tutte le azioni, e movimenti dell' originale; ma non certo sì naturali come l' Eroe, che opera per impulso. Questa diversità proviene dal non avere tutti gli altri Pittori saputo trovare i giusti movimenti, che l' anima produce nel corpo; nè hanno considerato, che ogni estremo è vizioso, e che ogni azione portata all' eccesso è d' un uomo senza giudizio. In vece di persone sdegnate han fatto figure frenetiche; e quando han voluto significar la moderazione hanno rappresentati soggetti insensibili.

Questo mezzo sì difficile non può trovarsi che pel cammino seguito da Raffaello. Ma ciò è concesso ad un ingegno grande, e filosofico, che osservi, pon-

deri, e rifletta le cose; e tale deve esser quello del Pittore, e non, come volgarmente si crede, quello pieno di fuoco. E' falso, che la Pittura non richiegga che un ingegno vivace; ella vuole una mente, che sappia comprendere bene le conseguenze, e distinguere il buono dal cattivo: esige in oltre un cuor sensibile, in cui s' imprimano facilmente le passioni, e le virtù. Tale era senza dubbio lo spirito di Raffaello; altrimenti come avrebbe potuto egli metter tanta varietà nelle sue Composizioni? Dovea egli necessariamente aver la capacità di variar le sue proprie passioni, e concepir con chiarezza l'azione, che avea da fare una persona collocata in una situazione determinata, per saperla rappresentare in Pittura. Lo spirito precede le azioni, e chi non ha prima ben immaginata una cosa non potrà mai dipingerla; e se lo farà per istudio, e per artifizio imprestato da altri, dipingerà un corpo senz'anima, nè produrrà mai negli Spettatori l'impressione necessaria per riscaldare la loro immaginazione al punto di rappresentarsi l'azione, che si desidera.

A questo effetto Raffaello avea una pratica sicura, e totalmente diversa dagli altri Pittori. Costoro mettono tutta la loro attenzione nel gruppo, e nella Composizione di ciascheduna figura secondo il contrasto, e le regole dell'Arte; ed egli incominciava dal divisare nella sua mente il fine della sua storia, e tutti gli oggetti secondo l'espressione generale:

pensa-

pensava poi a cadauna figura in particolare, nè veruna disponevane senza prima esaminar bene la ragione di tutto quello, che dovea spiegarvi, incominciando dall'ordinare nella sua positura naturale i membri, che aveano da operare secondo la passione dell'animo, e lasciava più, o meno in riposo quelli, che non vi aveano parte. Egli osservava la convenienza, e il carattere di ciascheduna figura: sapeva, che una persona virtuosa dovea mostrar moderazione; che un Filosofo, o un Apostolo non si ha da muovere come un Soldato; e finalmente sapeva con questi mezzi dimostrar la semplicità dello spirito, la divozione, e le passioni interne, ed esteriori. Io chiamo passioni interne quelle, che in Pittura si debbono esprimere per le parti piccole, e per i membri più leggieri, come gli occhi, la fronte, le narici, la bocca, le dita, e tutte le estremità, nelle quali risiede il primo movimento di tutte le passioni, poichè il loro eccesso non ammette moderazione: quando poi muovono tutto il corpo, allora io le chiamo esteriori.

Era attentissimo Raffaello a non fare le azioni terminate: ciò accade quando l'uomo non può fare altra cosa. Per esempio, quando un uomo cammina, se ha terminato un passo non gli resta da fare altro che ricominciarlo; e questa positura in un Quadro non farà un effetto così animato, come di un'altra rappresentata nell'atto di non averlo finito, perchè

l'immaginazione dello Spettatore si occupa ad idearsi, che la figura lo vada a finire, e concepisce ancora, che non può restare là come egli se l'immaginerebbe, se l'azione fosse già compita. Una persona, che getti, prenda, o dia una cosa, farà miglior effetto in Pittura d'un'altra, la quale abbia già dato, preso, o gettato la tal cosa, perchè allora l'azione è già finita, e la figura resta senza occupazione.

Raffaello possedeva ancora quella occulta finezza poco nota ordinariamente ai Pittori, cioè la lodevole facilità, e l'apparente negligenza, sì difficile ad acquistarsi; come altresì l'arte di occultare con abilità un membro, una mano, un piede, ec. Egli occultava tali cose non perchè non le sapesse far bene, ma a bella posta per non mostrare parti oziose, o che togliessero alle principali qualche bellezza; e talvolta occultava alcune parti soltanto per evitarne le brutte forme, che ne sarebbero necessariamente risultate in quel determinato luogo.

Taluno si maraviglierà forse, che nella Composizione io preferisca Raffaello a tutti quanti gli altri Pittori. Ne adduco subito le ragioni, affinchè ognuno possa giudicarmi confrontando le mie idee colla verità.

La Composizione è in generale di due specie. Quella di Raffaello è l'espressiva, e in essa potrebbe anche trovare il suo luogo il Pussino, e il Domeni-

menichino. La seconda riguarda solamente l' effetto, cioè mette la sua principale attenzione a riempiere gradevolmente di figure un gran Quadro. Di questo genere fu inventore Lanfranco, e indi gran promotore Pietro da Cortona. Entrambi han lasciato alla posterità grandi esempj di tal gusto, il quale piace agli occhi di molti, ma per gl' intelligenti è una freddezza.

Io ho dunque preferito Raffaello a tutti gli altri, perchè egli faceva tutto con ragione; non cadeva mai in idee basse, nè prodigalizzava la stessa Bellezza negli accessorj quando potevano distrarre l' attenzione dalla figura principale. Pussino incorse spesso nel difetto contrario, come ne fa pruova la sua famosa *Adultera*, poichè sarebbe un Quadro ben ordinario se pure gli si togliessero gli accessorj: il Cristo è assai malfatto; e potendo fare degli Accusatori un gruppo di gente di considerazione, e rappresentare Cristo come un Giudice divino, si vede, che la sua principale attenzione è posta nelle persone più indifferenti del Quadro. Nel *Pirro* il fondo, e le figure le più appartate di là dal fiume sono le cose più belle: lo sono anche i Soldati sul davanti, ma in grazia del Gladiatore replicatovi: le Donne sono ordinarissime. In generale il Pussino trascurava le cose principali; e gli episodj della sua composizione sono l' unica cosa, che si ammira ne' suoi Quadri. Ei non avea le idee elevate di Raffaello: affettava

erudizione, e fa sospettare d'aver composto alcuni Quadri espressamente per far mostra di quello, che avea visto, o letto negli Antichi. Era meno nobile, e men grazioso di Raffaello: quando aspirava alla nobiltà era freddo; e se voleva esser grazioso diveniva piccolo, e ordinario. Il suo Assuero è la stessa freddezza: Ester è bella, ma statua: il gruppo delle Serve, che la sostengono, è troppo simmetrico, e d'un' azione finita: le figure di fianco pare, che abbiano imparato il loro movimento, come i Soldati l'esercizio. Pussino è alla fine eccellente nell' espressione delle figure ordinarie, e de' caratteri bassi, e violenti. I suoi fondi sono bellissimi; e tutta la sua eccellenza consiste in quello, che può chiamarsi economia d'un Quadro, cioè nell'immaginar bene il luogo dove succede l'azione, e dove stanno le persone, badando poco alla Composizione di esse.

Domenichino avea molta Espressione, e Disegno; e questo era tutto il suo capitale. Ma l'Espressione, ch'egli dava a tutte le sue teste, non si sa concepire di quale specie sia, se forse non è un'aria di timidezza, che applicava a tutte, venisse o no a proposito; cosicchè è piuttosto una sua maniera, che un'Espressione. Ciò conviene unicamente a' fanciulli, ne' quali è poca forza, e varietà; e in questi il Domenichino ha del merito. Nelle altre figure egli è freddo, e monotono. Molte delle sue idee sono basse, e ordinarie, e tuttavia le replicava spes-

so,

so, e avea degli assunti favoriti, che ripeteva continuamente. Si potrebbe finalmente dire, che per avere una Composizione perfettamente espressiva sarebbe stato d'uopo, che Raffaello avesse composte le figure, Pussino il fondo, e gli attributi, e Domenichino i fanciulli. Dunque converrà ognuno in accordare a Raffaello la parte principale, e la più eccellente.

Quanto è superiore la prima specie di Composizione all'altra, che io ho chiamata dell'effetto, altrettanto Raffaello è superiore ai Pittori, ch'hanno adoprata questa; perchè a tutti questi manca la principale, e più essenzial parte della Pittura, la verità. Eglino non interessano, nè occupano l'animo degli spettatori; e in qualunque assunto rappresentino le figure, e i caratteri, sono sempre gli stessi. Consimili Quadri non possono produrre niun buon effetto morale, che è il fine dell' Espressione della Pittura, la quale senza alcuna pena, anzi con diletto, ci deve insegnare la virtù, e farla fermentare ne' nostri cuori.

Taluno potrebbe dire, che i Pittori di *Macchine*, come Lanfranco, e Cortona, non possono assoggettarsi ad una esatta verità, trasportandogli il fuoco della Composizione fuori de' limiti della scrupolosa esattezza. Ma ognuno vede, che non v'è meno obbligazione ad osservare la verità in una Composizione di cento figure, che in una di dieci. Questa ra-

gione non può scusare niun Pittore presso la gente assennata; tanto più, che io qui parlo della Invenzione, e non dell'effetto, che appartiene al Chiaroscuro, in cui convengo, che Raffaello non possedè tutto l'ideale, che gli bisognava; ma con tutto ciò niun altro Pittore ha fatto Quadri più grandi, nè più ripieni di figure. In tutti egli ha saputo disporre a maraviglia i suoi gruppi; gli ha collegati bene fra loro; ciascuna figura in particolare è quello, che deve essere, e tutto secondo la più precisa verità. Quale altra scusa potranno ora allegare i Macchinisti per la loro maniera?

Io avverto qui di passaggio, che non si debbono giudicare alcune invenzioni di Raffaello per qualunque Stampa, ma soltanto per quelle, ch'egli fece eseguire da' suoi Discepoli. Quel grand'Uomo faceva come debbon fare gli uomini di giudizio, i quali dopo aver disposta confusamente la loro invenzione si applicano a mettere in pulito ciaschedun gruppo, e ciascuna figura in particolare, ripassando più volte, e in differenti disegni la Composizione. Ciò non proviene da mancanza di talento: tutto all'opposto: proviene da quel giudizio, che si contenta difficilmente. Felice quel Pittore, che in ogni Opera si migliora, apprende, e trova nel suo ingegno risorse nuove da far sempre ulteriori progressi nell' Arte!

V. *Dell'*

V.

Dell' Ideale di Raffaello.

Per Ideale io intendo quello, che si vede soltanto colla immaginazione, e non cogli occhi: onde l' Ideale della Pittura consiste nella scelta delle cose belle della Natura depurate da ogni imperfezione.

In tutte le parti della Pittura entra l' Ideale. Nel Disegno l' Ideale è la Bellezza soprannaturale, prodotta dal riunire varie parti belle, che convengano fra di loro. Nel Chiaroscuro sono le masse, e gli accidenti scelti a proposito per aumentare il bello di un' Opera. Nel Colorito è l' elezione del tuono, che si dà alle cose, che si rappresentano, e l' uso de' colori più, o meno forti, e più proprj a ricevere i raggi della luce; la scelta, e l' impiego di queste cose con sicurezza, e con arte, come altresì il tuono generale dell' armonia, che si dà al Quadro, formano l' Ideale del Colorito. L' Ideale della Composizione consiste nell' immaginare un' azione non veduta, nel dare espressioni, che non si possono copiare dalla Natura, e nell' usare accidenti, e idee poetiche. Finalmente l' Ideale entra nel carattere delle figure, che si hanno da rappresentare nella positura, nell' aria delle teste, nelle mosse, ne' gesti delle mani, e ne' movimenti de' piedi, e di tutto il corpo, secondo il temperamento, che si vuol dare, affin-

chè

chè producano più effetto, e più varietà nel Quadro.

Non è da maravigliarsi, che io metta tra l'Ideale della Composizione il carattere delle forme, sembrando, che questo spetti al Disegno. L'Ideale abbraccia due parti. La prima è di pensar la cosa, e adattarla al suo luogo: questo appartiene alla Composizione. La seconda è l'esecuzione; e questa è propria del Disegno, nel quale si deve badare, che tutte le linee abbiano lo stesso carattere.

Mi conviene anche dire, che l'Ideale ha accesso sino nella Composizione de' panni; poichè per rappresentare un uomo, che corra rapidamente, è necessario, copiando la Natura, far che le vesti svolazzino da un lato; e per farlo in altro modo, quando conviene, bisogna usar l'Ideale. Se, per esempio, un Angelo vola, convien mostrare nel suo panneggiamento se vada in su, o in giù; e in ciaschedun membro, e in tutta la figura dare a conoscere per le pieghe se attualmente sia in azione, o l'abbia compita; se il movimento sia stato placido, forte, o con violenza; e se sia al principio, o al fine. In somma io credo, che fin ne' capelli debba entrar l'Ideale.

Per concepire, e conoscere, che cosa sia questo Ideale, e fin dove si estenda, io consiglierei ai Pittori principalmente a leggere i Poeti, i quali niente hanno scritto senza averlo prima immaginato; e quel-

quelli, che hanno saputo scegliere il meglio delle loro idee, sono i più eccellenti; cosicchè in verun' Arte spicca tanto l'Ideale quanto in Poesia, e in Pittura, quando sono maneggiate da un grande ingegno; e perciò gli Antichi denominarono la Pittura una Poesia muta, e la Poesia una Pittura parlante. Ma ritorniamo a Raffaello.

Egli non usò l'Ideale nella Pittura più oltre del naturale; ma n'ebbe molto nell'esecuzione de' caratteri, che voleva rappresentare. Non si oppone a ciò la Bellezza, con cui fece le teste delle Madonne, perchè questo proviene dalla bellezza dell'Espressione. Raffaello faceva visibili la modestia, la nobiltà, la pudicizia, e l'amore verso il suo divin Figliuolo; e per ciò c'incanta. Ma chi ha finezza di gusto converrà meco, che se la Figlia di Niobe fosse in un' espressione consimile, supererebbe di molto le Vergini di Raffaello, e sembrerebbe, che questi avesse dipinta una Regina con tutta la grazia, e nobiltà; e l'Artista antico una Divinità, e la Madre degli Dei.

Raffaello mutò, e migliorò la Natura in quanto all'Espressione; ma la lasciò come la trovò in quanto alla Bellezza, e talvolta si potrebbe anche rinvenir migliore negli oggetti. Generalmente egli dava alle sue figure un'aria molto gradevole: il che mostra la loro virtù; ma sono sempre persone umane. Il suo Cristo non è che un uomo, se si paragona al Giove, o all'Apollo. I suoi Padri Eterni si possono

trova-

trovare nella Natura, e forse anche de' più belli. Affinchè le sue figure comparissero divine bisognava, ch'egli avesse data alle sue teste più aria di maestà, e avesse mostrate meno quelle parti, che denotano la mortalità. La pelle grinza, gli occhi torbidi dimostrano la debolezza della Natura. Che impropriertà rappresentar il Creatore di tutte le cose soggetto alle miserie umane! Giacchè è prevalso l'uso di rappresentarlo sotto la figura d'un attempato, convien farlo in modo, che comparisca venerabile d'età, ma senza le sue imperfezioni, e che ci riempia l'immaginazione della grande idea, che dobbiamo avere dell'Onnipotente; ma per fare ciò non è necessario attenersi tanto alla verità, come ha fatto Raffaello, che lo ha effigiato con le miserie della vecchiaja.

I Greci furono eccellenti nella parte dell'Ideale. Quando rappresentavano le figure degli Dei non mostravano nè le vene, nè i tendini, o almeno non le segnavano come negli uomini. E se nell'Ercole sono tali cose ben visibili, ognuno sa, che deve esser così, mentre quell'Eroe si suppone vivo, o riposando dalle sue fatiche; e allora non era dio; poichè supposto tale non sarebbe stracco; e nel sistema del Paganesimo era gran differenza tra Dei ed Eroi, o Uomini divini. Finalmente la suddetta maniera di rappresentar la Divinità si può vedere nell' Apollo, e nel Giove, che sono nel Museo Vaticano.

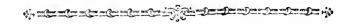
Anche

Anche nell'armonia, e nell'accordo delle forme sono gli Antichi molto superiori a Raffaello. Egli conobbe come dovea far la fronte, per esempio, serena, o torbida, pensierosa, o allegra, ec.; ma non avvertì qual naso, e quali guance andassero bene a quella fronte. Quando gli Antichi facevano una fronte piana, e serena, facevano anche il naso quadrato, e le guance della stessa forma, e carattere. Finalmente il particolare degli Antichi è, che per una parte del viso si può conoscere il carattere di tutto il restante. Raffaello non ha questo vantaggio, potendosi togliere il naso d'uno de' suoi visi, e sostituirvene un altro senza far dissonanza. Le sue Vergini hanno tutte una fronte serena, credendo così di manifestare la nobiltà, e il pudore: lo stesso è nelle teste delle Figlie di Niobe. Raffaello faceva questo per motivo d'Espressione, e non di Bellezza; poichè se avesse conosciuto il bello ideale avrebbe unito a quella fronte un naso di contorno moderato, e non così caricato come l'ha fatto: ma siccome egli non avea in mira che l'Espressione negligentava quasi tutto il resto. Faceva rotondette le guance delle predette immagini, per dare alle sue Vergini l'aria di gioventù; ma ciò non concorda con la verità, perchè una persona, che abbia le guance carnose, ha sempre la fronte divisa in varie parti pel volume de' muscoli. L'antico non è così: tutte le parti si concordano fra loro. Le bocche del-

le

le Vergini di Raffaello hanno tutte un piccolo movimento di riso, per denotare l'amore, e l'innocenza della gioventù; ma questo non si accorda colla vera Bellezza. Lo stesso potrebbesi dire dell'Espressione di modestia, che metteva negli occhi.

Da tutto ciò io inferisco, che Raffaello non era ideale nella Bellezza, ma solamente nell'esecuzione dell'Espressione. Chi è poco soddisfatto delle mie ragioni mi dica, perchè Raffaello non fece Angeli sì belli, come doveano essere? poichè essendo figure puramente ideali ha campo l'immaginazione del Pittore di spaziarsi nella Bellezza quanto vuole. Mi dica ancora, perchè non dipinse Venere, e le Grazie nel gusto degli Antichi, o in un altro, che almeno gli si avvicinasse? Quando egli non avea alcuna Espressione forte da dipingere era un puro imitatore della Natura, nè sapeva, che cosa fosse Bellezza ideale. Quindi io credo poter conchiudere, che Raffaello avea gusto squisito, e poco ideale nel Disegno; nel Colorito meno; e nel Chiaroscuro niente. Che nel generale della Composizione avea molto ideale, e nell'Espressione anche molto, e molta Bellezza. Da ciò si deduce quanto egli debba esser lodato nella Composizione, nell'Espressione, e nella simmetria de' corpi di certi generi di figure; e si deduce altresì, che il suo gusto del Disegno era eccellente; e che egli ha aperto il cammino de' belli panneggiamenti, benchè pochissimo variati.

CA-

CAPITOLO III.

DEL GUSTO DI CORREGGIO.

Correggio incominciò, come tutti gli altri Pittori del suo tempo, con un Gusto piccolo, e servilmente attaccato alla Natura; ma se ne liberò più presto di tutti gli altri. Si pretende, ch' egli non conoscesse l' Antico; ma ciò viene smentito da alcune sue figure di Donne, composte a rassomiglianza della Venere de' Medici. Oltrechè Andrea Mantegna suo Maestro era sì grande ammiratore delle cose antiche, che i suoi emoli dicevano, che faceva male a non dipingere i suoi Quadri d' un sol colore grigio in vece di carne, perchè così comparirebbero almeno bassi-rilievi antichi. Falsa critica; perchè il Mantegna non avea nè la Grazia, nè la Bellezza, nè il Gusto degli Antichi, ma il solo desiderio d' imitarli. Or se Correggio apprese la Pittura dal Mantegna, come è ben verisimile, poichè le di lui prime Pitture sentono qualche cosa del gusto di costui, benchè un poco più soave, non è dunque probabile, che ignorasse l' Antico un Discepolo d' un partigiano sì acerrimo dell' Antichità. Si dice ancora co-

mune-

munemente, che Correggio non fosse stato mai a Roma; ma altri sostengono di sì, e pretendono di più, che da una Pittura, ch'era nell'antica Chiesa de' Santi Apostoli in Roma, egli prendesse l'idea per dipingere la Cupola di Parma. La verità si è, che di queste cose non si sa niente di certo; e lo stesso può dirsi di altre mille storiette, che si narrano di lui, tutte piene di contraddizioni.

In quanto al suo gusto io torno a dire, che era secchissimo, e meschino non ostante ch'ei prendesse le sue figure dal naturale. Ma subito aprì gli occhi, e vide, che non bastava imitar la Natura in tutto, ma che era necessario scegliere il buono dal cattivo, affinchè l'imitazione riuscisse gradevole. Così si accorse, che la sua Pittura non avea forza sufficiente da imitare la Natura in tutta la sua estensione, e che bisognava imitar non la Natura, ma il suo effetto. Per questa riflessione cambiò il suo gusto in un altro più soave; e considerando, che la sola rotondità delle parti non costituisce la vera imitazione, e che bisognava interrompere questa rotondità col variare le forme, scoprì un nuovo gusto di Disegno affatto ignoto prima di lui. Incominciò dunque a praticare quell'ondeggiamento, che dà tanta eleganza alla Pittura. Lo ajutarono a questa pratica i contorni degli oggetti del suo proprio paese, perchè le persone di Lombardia sono come le figure, ch'ei dipingeva. Si andò sempre perfezio-

nando

nando fino a dar l'ultima forza alle sue Pitture, e si formò un gusto sì originale, che non è stato poi da niuno giammai imitato. I Caracci han procurato andar su le di lui tracce: lo hanno seguito, ma non imitato. Luigi Caracci era troppo duro, e molto uniforme: Annibale variava poco le forme; e laddove Correggio faceva i contorni ondati, egli li faceva circolari, e non mai convessi. Non dico niente del Colorito, perchè mai i Caracci vi si resero insigni; furono anzi sempre opachi.

Insomma Correggio, e Raffaello sono stati poco imitati, perchè possederono il più trascendente dell' Arte. Raffaello fu esimio nell' Ideale della Composizione, e Correggio nel Chiaroscuro, e in una parte del Colorito. Andiamo ora ad esaminarlo nelle parti più interessanti della Pittura, e incominciamo dal Disegno.

I.

Del Disegno di Correggio.

Il primo gusto di Disegno del Correggio fu, come ho detto, secco, servile, e rettilineo. Egli fece poi come gl' Inventori dell' Arte, che per forza del proprio ingegno lo ricavavano dalla Natura stessa, scoprendo a poco a poco in lei la varietà de' contorni. L'apparenza mi fa credere, che Correggio vide

l'antico, e che procurò imitarlo. Se egli nol vide come si vede a Roma, l'avrà visto come si può vedere a Parma, e a Modena, cioè in poca quantità, e poco eccellente: ma a un gran talento basta veder la mostra d'una cosa per suscitargli le idee di quello, che deve essere. Io azzardo questa congettura, perchè non si veggono Opere di Correggio intermedie alla sua maniera secca, e al suo gusto grande: qualche ragione dunque lo indusse ad un salto sì repentino. Un pezzo di Antichità potè fare nella sua mente la stessa impressione che fecero in Raffaello le Opere di Michelangelo: ma questo effetto non poteva accadere senza una bella disposizione interna, perchè gli oggetti esteriori non fanno altro che metterci, per così dire, in fermentazione i principj, che tenevamo inerti, e senza esercizio.

Non è da maravigliarsi se sappiamo poche particolarità della vita di Correggio, perchè tutti gli Storici ce lo dipingono d'un carattere timidissimo. Può darsi ch'ei fosse stato a Roma, e non fosse noto che a poche persone, come accade a tanti giovani Pittori; altrimenti bisognerebbe supporre o ch'egli avesse studiato con una fatica incredibile qualche pezzo d'Antichità, ovvero, che abbia preso il suo bel gusto di Disegno, e la sua grande maniera a forza di cercare la varietà nelle forme, e nel Chiaroscuro. Desiderando interrompere sempre i contorni co' Chiaroscuri per variare continuamente le tinte

avrà

avrà scoperto non poterlo conseguire co' suoi contorni retti, e semplici, poichè se la forma esteriore è tale, le interne non possono essere ondate. Nel suo primo stile si osserva questa difficoltà, e non ha alcuna rassomiglianza a que' contorni della sua maniera grande, in cui sono tutti a onde, cioè composti di linee curve, or concave, or convesse; e se v'è qualche retta, appena si scorge.

L'effetto, che producono queste linee curve, è la grazia, che è quel raro pregio, che sovranamente caratterizza Correggio. La linea convessa ingrandisce, e la concava dà leggierezza. Gli Antichi frammischiavano ne' contorni più linee, ed angoli di Correggio, poichè eglino li componevano di rette, di convesse, di concave, e di angoli; e questi usava soltanto le due opposte, concava, e convessa: perciò egli è talvolta ammanierato, grossolanetto, e ordinario; il che proviene dall' aver usata la convessa in vece della retta, e la concava in luogo dell' angolo. Ciò fa, ch'egli non abbia il gusto nervoso di Raffaello, nè il nobile, e caratteristico degli Antichi. Nondimeno non è sì dispregievole, come alcuni credono, il Disegno di Correggio, poichè almeno ha una parte principale di perfezione, che è la più ideale, nella quale consiste la grazia.

II.

Del Chiaroscuro di Correggio.

In questo sì importante articolo dell'Arte Correggio arrivò al sommo dell'eminenza; ed io mi maraviglio, che i Pittori sieno così ciechi da non lodare in lui altro che il Colorito, il quale non è il suo meglio. Se eglino studiassero la loro Professione, comprenderebbero subito, che il forte di quel grand' Uomo è nella rotondità, e nella verità del Chiaroscuro; e che se gli si togliesse questo, sarebbe inferiore a Giorgione, a Tiziano, e a Wandeyck; ma la grazia, che risulta dalla rotondità, e dal suo gusto sempre vario, ci obbliga a confessare, che se egli non dipingeva uomini perfetti, faceva sicuramente figure le più graziose del Mondo.

A mio parere Correggio ha sorpassato tutti gli altri Pittori nella parte del Chiaroscuro. Raffaello, come io ho detto a suo luogo, non giunse a dare alle sue figure l'effetto stesso della Natura, e per conseguenza mancò molto alla verità in questa parte. Verità in Pittura è quello, che è sussistente, ed effettivo, che non è soggetto a contraddizioni, nè differisce dalla cosa. Secondo la verità la Natura non ci presenta mai varj oggetti colla stessa forza; e in questo era Correggio intelligente sopra ogn'altra cosa, e lo eseguiva a perfezione.

Le

Le differenti positure, e situazioni de' corpi fanno differenti effetti di luce; e la stessa forma delle parti ne varia gli accidenti, poichè un oggetto rotondo fa un punto luminoso, e uno piano una luce estesa; e questo fece concepire a Correggio, che non doveasi dare alle differenti cose una ugual forza, nè forma di luce: che la chiarezza interiore di un Quadro è differente secondo vengono illuminate le parti dall' aere interposto; e che il misto della luce, e delle tenebre produce una tinta grigia; e finalmente conobbe, ch' era necessaria una varietà continua: onde non ripetè mai la stessa forza nè nel chiaro, nè nell' oscuro.

Si osserva in Correggio un' altra qualità, che accresce di molto la bellezza delle sue Opere, ed è di aver saputo dare a chiascheduna ombra il tuono corrispondente al suo colore. Per esempio, ne' suoi Quadri si distingue assai bene l'ombra d' un panno a color di rosa da un panno rosso, e quella d' una carne bianca dall' ombra di una bruna. Per dar forza alle carni bianche ei non le fece senza ombre, ma alle stesse ombre diede de' riflessi: e quando ebbe da usare del bianco fino all' ultimo tuono gli oppose un altro colore più oscuro, per dare distinzione alle cose senza impiegar mai contraddizioni affettate; poichè non illuminò mai una materia oscura per farla servir di fondo chiaro all' ombra d' una materia chiara. Insomma lasciò ciaschedun colore nel suo grado, e nella sua dignità.

III.

Del Colorito di Correggio.

Ebbe Correggio un Colorito molto buono, ma poco delicato, e fino. Il fondo è generalmente bruno, come è il colore della gente del suo paese. Le sue carni sembrano troppo solide; il che proviene da' suoi colori gialli, rossicci, e verdastri nelle mezze-tinte. Nella Natura il grasso fa il colore pallido, la carne il rosso, e l'umido il turchinastro; e sopra questi effetti Correggio non fece osservazioni sufficienti. Perciò le sue figure pajono d'una pelle troppo grossa, come intonacata di grasso. Le sue ombre sono troppo uniformi, e monotone, e peccano un poco di bruno. Del restante egli scelse bene i fondi de' panni, e conservò mirabilmente la degradazione delle sue carni. Non uguagliò la vivacità di Tiziano, nè il pastoso del pennello di Giorgione, nè la delicatezza di Wandeyck, ma fu egregio nel dipinger Donne, e Fanciulli. In generale fu assai armonioso, benchè il suo colore nelle figure degli Uomini fosse troppo liscio.

IV.

Della Composizione di Correggio.

Per modello delle sue Composizioni ebbe Correggio delle cose poco interessanti; e perciò non fece niuna invenzione veramente bella. Sul principio le sue invenzioni dirigevansi più all'effetto che alla espressione, benchè sempre egli tenesse un poco più d'espressione negli assunti graziosi, che ne' serj. Caratterizzò bene le affezioni dell' amore, quantunque con poca varietà nelle figure; cosicchè poca differenza passa fra le teste delle sue Madonne, e le sue Veneri, e le sue Ninfe. Accomodò assai bene i suoi gruppi; ma tutti i suoi Quadri sembran fatti per ispiegarvi le belle masse del Chiaroscuro piuttosto che per l'espressione propria degli assunti. Negli scorci fu ammirabile; ed io credo, che egli formasse de' modelletti di cera per tutte le figure della sua storia, e con tali mezzi componesse tutti i suoi scorci, e che a questo si riducessero tutte le regole della sua Composizione; poichè fuori di questo tutto è sogno, o immaginazione disparatissima dal Bello ideale. Egli abborriva di tal maniera le cose rette, e dritte, che non fece quasi alcuna testa, che non sia veduta di sotto, o di sopra.

V.

Dell' Ideale di Correggio.

Egli fu Ideale in quella parte del Disegno, che spetta all' eleganza del contorno. In quanto al Chiaroscuro gli si potrebbe disputare; perchè chi fa le cose secondo la Natura, sembra non essere ideale: con tutto ciò io sostengo, ch' egli lo fu, perchè fa d' uopo d' una grande immaginazione per formarsene massime, e regole sicure; e per eseguirle costantemente bisogna fissarsele tenacemente in capo; perchè, come diceva Raffaello, per fare una cosa bella conviene aver nella idea un modello più bello; e questo è quel che si chiama Bello ideale. Non si può negare, che non sia cosa grande, e che provi molto merito il saper fare in un' Arte sì difficile cose, che producono effetti più gradevoli della stessa Natura; poichè questa ci mostra tutti gli oggetti individuali, e disposti per mezzo degl' infiniti gradi del Chiaroscuro, e de' colori, la qual cosa non può essere imitata esattamente dalla Pittura; perchè se la Natura, per esempio, ci fa vedere qualche piccola macchia, o piega nell' ombra, vediamo questa medesima cosa assai più distinta alla luce, per la ragione, che ivi l' ombra è vera ombra, e nella Pittura non è altro che un colore oscuro; e un Quadro per esser visto bisogna che sia illuminato.

La

La luce naturale ha in sè dello splendore , e nella Pittura non è che un color chiaro. Un Quadro per esser veduto si ha da collocare in modo , che non risplenda, nè faccia lo stesso effetto della luce , altrimenti non se ne vedrebbe nulla. Per queste ragioni è necessario, che nell' esecuzione il Pittore si serva di certe regole, e di certi raziocinj , che sono meramente ideali , facendo le cose, che sono nell' ombra , più oscure di quelle, che sono nella luce ; ma non perciò ha egli da pretendere farle uguali alla verità : questo è impossibile ; perchè non avendo l' Arte tanta varietà di gradi come la Natura, egli deve lavorar solamente per comparazione, vale a dire , fingendo una luce di qualsisia grado : deve mettere la seconda tinta del grado più oscuro com' è nella Natura; e così il Quadro comparirà vero. Se poi si volesse mettere la mezza-tinta , com' è realmente nella verità , mancherebbe sicuramente il color necessario per imitar la luce.

Essendosi provato, che Correggio osservasse tutte queste regole a perfezione, credo, che meriti il titolo di Pittore ideale, e di sublime nella parte del Chiaroscuro. In quanto al Colorito non è stato che imitator della Natura, eccetto nella parte de' panneggiamenti, che seppe scegliere secondo le masse necessarie. Conobbe anche perfettamente la forza, e il grado de' colori per far risaltare, o smorzare quello, che credeva convenire nella Composizione. Eb-

bc

be abbastanza d'Ideale per certi intrecci di figure ; ma questo è un Ideale di effetto, e non di fondamento. Insomma Correggio assoggettò tutte le parti della Pittura alla bella elezione dell'effetto, e del Chiaroscuro; e tutto il bello, ch'ebbe nel restante, deriva da questo principio.

CAPITOLO IV.

DEL GUSTO DI TIZIANO.

TIZIANO incominciò a studiar la Pittura nella Scuola di Giovanni, e di Gentil Bellino; ma non si trova alcuna Opera sua fatta secondo quel Gusto: onde io credo, che si applicasse a copiar solamente alcuni Quadri di que' Pittori, per fare i suoi studj a parte. Anche Giorgione fu alla stessa Scuola; ma sorpassò i suoi Maestri più presto di Tiziano, perchè a me pare, che il talento di colui fosse a un di presso come quello di Correggio, e trovò per lo stesso cammino un bel Chiaroscuro, e un Gusto più rilevato, e più forte di quello de' Bellini. Vedendo ciò Tiziano abbandonò i suoi Maestri, e si pose a studiare con Giorgione, prendendo da lui la forza, la dolcezza, e la rotondità; ma generalmente non potè mai uguagliarlo nella grandiosità del Gusto. Ciò non ostante nella Sagristia della Chiesa della Salute in Venezia si vede un bel Quadro di Tiziano d'un Colorito più brillante di quello di Giorgione, e di quelli, che lo stesso Tiziano comunemente faceva. Insomma così seppe ingrandir la sua maniera;

ra, e migliorare il suo Gusto, tanto nelle forme, che nel Colorito, benchè generalmente abbia fatto delle Opere ammirabili, e altre niente buone. Si può quasi dire, che il vizio sia la virtù della Scuola Veneziana, poichè fa pompa della sollecitudine nel dipingere; e perciò fa stima di Tintoretto, che non avea altro merito. Quindi proviene, che in quella Scuola son pochi Disegnatori; perchè per disegnar bene è necessaria molta pazienza, e molta riflessione, affine di meditar ciascuna parte, e combinarle tutte fra di loro. Tiziano, benchè sapesse disegnar bene, incorse frequentemente in questo vizio per disbrigarsi presto; ma con tutto ciò egli è superiore nel Disegno a tutti gli altri Pittori Veneti, perchè ebbe giudizio, e pazienza di dipingere quasi sempre copiando la Natura, senza però rompersi il capo a studiarne le ragioni, contento solo de' suoi effetti: con questo mezzo acquistò un Colorito ammirabile, che è la parte, in cui egli spiccò sopra tutti nel suo buon tempo. Verso gli ultimi anni della sua vita mutò lo stile per debolezza di vecchiaja, e diede in un Gusto basso, e triviale, conservando non ostante un buon tuono generale di colore.

Molte volte fu duro, perchè volle far presto. Le sue migliori Opere veggonsi in Venezia, e fra gli altri Quadri v'è una bella Venere in casa de' Grassi, disegnata, e dipinta nel suo miglior tempo. Ma

il

il di lui Quadro migliore è il San Pietro-Martire, in cui si mostrò gran Disegnatore, e gran Colorista, e sembra, che vi abbia sorpassato sè stesso. Tutte le sue parti sono studiate dal naturale, senza che apparisca l'arte, con cui son fatte, ed è dipinto con tale franchezza, che pare fatto d'idea.

Generalmente Tiziano terminava poco le cose; ma col poco, che faceva, esprimeva lo stesso di Correggio con tutta la sua attenzione, e fatica: in questo però era tutto ragione, e in quello imitazione eccellente della Natura. I suoi panneggiamenti sono leggieri, ed hanno anche dell'Ideale; ma peccano di minuzie, e di tritume. I suoi paesi sono i più belli, che io conosca; ma la parte, in cui egli si contraddistinse superiormente, è il Colorito, e in certi tratti arditi, che sarebbero necessarj per aumentare la Bellezza di Correggio. Finalmente niuno ha saputo così bene quanto egli usare le mezze-tinte sanguigne, che fanno sì bell'effetto, come nel naturale.

I.

Del Disegno di Tiziano.

Sul principio Tiziano fu secco ne' contorni imitando lo stile de' suoi Maestri. Ingrandì poi il suo Gusto procurando d'imitar la Natura. E finalmente per dare libertà al suo pennello trascurò il Dise-

gno,

gno, e diede in un Gusto ordinario, e grossolano. Contuttociò egli ha fatto i Fanciulli più belli che qualunque altro Pittore; cosicchè Pussino lo studiava sempre, e il Fiammingo, il più valente in questa parte, gli apprese ne' Quadri di Tiziano.

Non v'è dubbio, che egli non avesse tutto il talento per divenire un gran Disegnatore, poichè possedeva molta esattezza di vista per imitare la Natura, e l'Antico, se avesse avuto voglia di studiarlo; ma il trasporto di colorire non gli lasciò tempo di farvi un solido studio: onde non mi arrischio dire, che Tiziano sia stato un buon Disegnatore.

II.

Del Colorito di Tiziano.

Per disgrazia abbiamo sì pochi Quadri di Giorgione, che appena si può congetturare fin dove giungesse la sua abilità: ne abbiamo però abbastanza di Tiziano quando lo imitò, per non dubitare a quale de' due si debba attribuire il merito di avere insegnato alla posterità come si hanno a dipingere i panneggiamenti, e come si han da usare i colori. Insomma io attribuisco questa invenzione a Tiziano, poichè si vede ne' suoi Quadri, che se egli non ne fu l'inventore, maneggiò quest'Arte come se l'avesse creata. Egli fu il primo dopo il ristabilimento

della

della Pittura, che seppe servirsi vantaggiosamente dell' Ideale de' differenti colori ne' panni. Prima di lui tutti i colori de' panni si usavano indifferentemente, e si dipingevano quasi tutte le drapperie collo stesso grado di chiaro, e di oscuro. Tiziano, e Giorgione conobbero, che il rosso fa venire avanti le cose; che il giallo attrae, e ritiene i raggi della luce; che l'azzurro è ombra, ed è a proposito per fare grandi oscuri. Conobbero anche gli effetti de' colori sucosi, e seppero trarre vantaggio da tutte queste osservazioni. Con tali mezzi trovò Tiziano la vera idea del bel Colorito, e la maniera di dare la stessa grazia, chiarezza di tuono, e dignità di colore alle ombre, e alle mezze-tinte, come alla luce. E così egli seppe distinguere con quantità di mezze-tinte la pelle trasparente dalla pelle grossa, e col color puro frammisto di giallo e di nero, il grasso, e finalmente pervenne a significare con cadauna tinta la vera proprietà di ciascuna cosa; e avvertendo in oltre, che le trasparenti sono di color più indeciso delle opache, e che la luce si ferma in queste, e trapassa in quelle, acquistò quel grado eminente di Colorito, in cui non ha avuto competitore.

La Scuola Romana non ha avuto mai pratica di buon Colorito; la Lombarda lo ha avuto un poco meglio; e la Veneziana eccellente. Ciò proviene dall' essersi i Veneziani esercitati molto a fare Ritratti;

il che dà occasione di dipingere apprendendo l'arte della Natura, e studiando la sua grande varietà; poichè coloro, che si fanno ritrarre, vogliono esser dipinti colle loro vesti, e perciò il Pittore è obbligato ad imitare gran varietà di cose, come di velluti, di rasi, di taffettani, di panni, di tele, di gemme, e ciò non lascia di ravvivar molto l'ingegno dell'Artista, che vuole farlo bene, nè può scusarsi d'eseguirlo. I Dilettanti vedendo le cose bene imitate si avvezzano a quel gusto di Pittura; e per compiacerli è necessario, che il Ritrattista metta ne' suoi Quadri un non so che di piccante, e che li faccia ricchi variatamente, affinchè i Ritratti si veggano come regolarmente vanno. In Roma, dove domina il gusto dell'Antico, si fa poco caso di questa varietà, e si procura far le cose colla maggiore semplicità possibile. I Dilettanti chieggono per lo più assunti eroici, ne' quali la grande varietà è dannosa. Dalla infanzia vi si apprendono queste massime, e si assuefanno ad un gusto di Colorito, che non è sì vario, nè sì verace come l'ideale, e lo scelto.

I Tedeschi, i Fiamminghi, e gli Olandesi hanno avuto meglio Colorito de' Romani. Rubens, e Wandeyck migliorarono molto il loro gusto col dipingere velluti, e rasi; e il primo s'invaghì in tal maniera de' riflessi, e degli accidenti di luce, che osservava in questi oggetti, che faceva le carni rilu-

centi

centi come il raso. Avea studiato Tiziano, il di cui gusto però era poco compatibile col suo, perchè il Colorito di quello è ammirabile, e vario, nè ha mai dimenticata l'armonia generale; laddove Rubens non sapeva che cosa questa si fosse; e quando voleva praticarla ammucchiava soltanto colori, facendoli riflettere gli uni negli altri, senza osservare, che i colori offendono la vista quando non si accordano bene fra di loro. Eccone un chiaro esempio.

I colori dell'Iride hanno tra loro una grand'armonia; ma se si toglie il rosso, o l'azzurro, o il giallo, l'armonia è subito distrutta. Lo stesso accaderà in un Quadro, in cui manchi alcuno de' tre predetti colori; e la ragione si è, che il loro vero accordo non consiste che nell'equilibrio de' tre colori principali, rosso, azzurro, e giallo. Rubens metteva ne' suoi Quadri molto di alcuni di questi tre colori; ma non sapeva equilibrarli come Tiziano, il quale faceva tutto secondo le regole della più esatta armonia; e perciò si deve egli riputare pel più perfetto Colorista, che mai sia stato.

III.

Del Chiaroscuro di Tiziano.

Molti han preteso, che Tiziano inventasse una spezie di Chiaroscuro particolare, che dicono esser quello, che dà ai suoi Quadri l'effetto mirabile, che fanno; ma costoro s'ingannano nello stesso modo degli altri, che fanno Correggio il miglior Colorista. I più, per lodare Tiziano, dicono, che le sue figure pajono di carne viva, e in questo stesso confessano l'eccellenza del suo Colorito. Per encomiare Correggio dicono, che si possono quasi passar le mani fra gli oggetti d'un suo Quadro. E che ha da far questo col Colorito? Questo si può fare in un Disegno, e l'altro su la tavolozza de' colori. Qualche cosa di particolare, che Tiziano ha nel Chiaroscuro, deriva unicamente dal suo Colorito; poichè conoscendo, che le ombre perdono la qualità de' loro colori, e si fanno tenebrose, egli seppe dar loro il tuono, che debbono avere; e per la sua intelligenza nel Colorito fece qualche cosa di buono nel Chiaroscuro. Egli pose in oltre grande attenzione in imitar la Natura, che copiò regolarmente: e siccome questa è tanto varia, la stessa varietà si trova nelle di lui Opere; ma non la studiò per gli stessi principj di Correggio: si contentò soltanto d'imitarla come la vide, senza aggiungervi niente d'ideale.

Que-

Queste mie proposizioni non si hanno da prendere rigorosamente, come se io pretendessi far Tiziano totalmente ignorante del Chiaroscuro, e Correggio del Colorito: la mia intenzione è solo di confrontare il merito de' grandi Artisti, e di far vedere la parte, in cui ciascheduno si è reso eccellente; poichè in un'Arte sì vasta non è possibile, che un intendimento solo, e limitato possa abbracciarla tutta nello stesso grado, e nella stessa perfezione. Onde per tutto quello, che ho detto, non credo, che i riferiti gran Pittori ignorassero del tutto niuna delle cose essenziali della loro Arte; credo soltanto, che ciascheduno ebbe qualche parte, in cui spiccò più d'un altro. Raffaello, per esempio, sembrerà esser giunto al più alto punto della perfezione nel Disegno a chiunque non considera le belle Statue antiche, che gli sono superiori. Chi non ha bastante istruzione potrà talvolta preferire il Chiaroscuro di Tiziano a quello di Correggio; ma io, che devo conoscere tali cose, non me ne potrò persuadere.

IV.

Dell' Ideale di Tiziano.

Ebbe Tiziano molto poco d'Ideale nel Disegno. Nel Chiaroscuro n'ebbe abbastanza per intender la Natura, non però tanto come Correggio, poichè il di lui Chiaroscuro non è che all'ingrosso, e generale. Nel Colorito fu molto più Ideale per aver ben conosciuto il carattere, e il grado di ciascun colore, come anche il luogo proprio d'applicarlo. La scienza di porre un panno rosso in preferenza d'un azzurro, ec. non è sì facile come si crede; e questo è quello, che seppe far Tiziano a maraviglia. Egli intese anche benissimo l'armonia de' colori, che è una parte Ideale, e che non si vede nella Natura se prima non è compresa dalla immaginazione. Lo stesso dico del Chiaroscuro; poichè la degradazione de' lumi non ha in Pittura la stessa forza che nella verità: il medesimo accade per l'armonia, e per i colori, dove la pura imitazione non serve a niente. Perlochè Tiziano essendosi reso tanto eccellente in queste parti, si conchiude, che ebbe in esse molto Ideale. In quanto alla invenzione fu molto semplice, e ordinariamente non vi pensò al di là del necessario, e per conseguenza non vi pose niente d' Ideale.

V.

Della Composizione di Tiziano.

Le sue prime Composizioni furono simmetriche, secondo la moda di quel tempo: la seconda maniera fu un poco più svelta, ma senza regola particolare: nell'ultimo pare, che neppur pensasse a quel che componeva, benchè per casualità vi si trovi qualche Espressione. Spesse volte pose de' Ritratti ne' suoi Quadri, e le sue Composizioni ne risultarono più fredde. Se compose qualche cosa bene, è così rara da non fargliene un merito abituale. Finalmente in questa parte egli non fece che seguitar semplicemente la Natura senza osservare l'Espressione dell' Arte.

CAPITOLO V.

DEL GUSTO
DEGLI ANTICHI.

Gli Storici narranci molte cose dell' invenzione dell' Arte del Disegno; ma esaminandoli bene tutto è confusione tale, come non ne sapessimo niente. Io credo, che sia impossibile sapere la vera origine delle Arti, perchè forse sono state inventate in differenti tempi, e luoghi, com' è successo della Stampa, la di cui invenzione si disputano alcune Città d' Europa, mentre i Cinesi pretendono averla avuta molti secoli prima. Può essere accaduto, che il Disegno sia stato inventato nello stesso tempo in Grecia, in Egitto, e in Toscana, o che alcuno di questi popoli lo abbia appreso dall' altro; ma non v' è niuna necessità d' indagarlo, nè il saperlo arreca veruna considerabile utilità. Per questa ragione io non mi trattengo in questa disputa, lasciando agli Eruditi l' esaminare se vi sieno state due, o più Città dello stesso nome, e di quale di esse fosse natìo un tale Artista, che ha inventato, o perfezionato qualche punto dell' Arte. Il mio oggetto è di parlar solamente dello studio degli Antichi, e del cammino, che

che han tenuto per inventare la Pittura, e la Scultura, come altresì del loro Gusto, e delle loro massime, con le quali io mi figuro che operassero.

Io inclino a credere, che il Disegno sia stato il primo ad essere trovato dagli Uomini, e che la Pittura, e la Scultura sieno venute dopo: che da principio non si scolpì, e che s'incominciò a dipingere anche più tardi: che i primi Disegni furono imitazioni della forma umana: che nella Scultura si cominciò dal formare figure di terra; e che questo mezzo fu il primo passo, col quale si avvicinò l'Arte ala imitazione della Natura; perchè d'una cosa, che si vede per tutti i lati, è più facile esprimerne la forma, che non nel Disegno medesimo, il quale richiede più riflessione, e perciò ha meno di meccanica che la Scultura. Comunque sia io non mi azzardo a decider questo punto, e solamente mi persuado, che gli Antichi incominciarono l'Arte del Disegno con forme molto semplici, lunghe, e rette alla maniera delle figure, che vediamo ne' Vasi chiamati Etruschi.

Io mi figuro, che la Filosofia, e gli altri ornamenti dello spirito fiorissero già tra gli Antichi prima che coltivassero la Scultura, e la Pittura; e che perciò seguissero un cammino totalmente differente de' Moderni, vale a dire, seguissero la guida della ragione, e non della pratica, nè del capriccio, poichè io vedo, che preferivano le cose più necessarie

 a quel-

a quelle, che lo erano meno; e quindi mettevano attenzione primieramente ne' muscoli, e dopo nella proporzione, consistendo in queste due parti il più utile, e il più necessario della forma umana; e questo è il carattere di tutto il loro Gusto primitivo. Tutto ciò si osserva nelle Storie, e nelle figure divine, e umane, che hanno rappresentate; e si conosce parimenti, che quelli, che si applicavano alle Arti del Disegno, non erano ignoranti, che operassero per pratica: operavano con ragione. Lo vediamo da que' Vasi d'una forma ammirabile, ed eseguiti con somma delicatezza, e con tutta l'arte; il che non si fa senza molta riflessione, nè senza studio grande. In quelle figure trovasi una proporzione impossibile a conoscersi, e a praticarsi senza un' Arte, che dia regole sicure. Queste regole non potevano fondarsi in altro che nella proporzione, la quale fu inventata, e praticata da' Greci, i quali dal principio la conobbero, prendendola naturalmente dalla bella Natura del loro tempo, e del loro paese; e se avessero lavorato in questa parte senza regole, come i Moderni, avrebbero fatto (almeno per errore) alcune teste variate, e differenti: eppure vediamo in tutte osservata una proporzione.

Nella seconda epoca incominciarono a conoscere, che questa uniformità di regole produceva un Gusto secco, e meschino; e perciò ingrandirono la loro maniera dando alle figure un'aria di nobiltà, che pre-

poteva quasi passare per grandiosità. Ampliarono i membri più di quello, che aveano fatto fino allora: conservarono però le linee rette, e caddero così in un Gusto un poco pesante, ancorchè non di cattiva maniera; perchè abbandonata la secchezza del primo stile, questo era già molto migliore. Di questa seconda maniera vediamo alcune Statue Etrusche, come, per esempio, l'Amazone Toscana, pesanti, e dure, ma tuttavia di buon carattere. Si può inferire, che i Greci di quell'epoca battessero la stessa strada, come si ravvisa dai pochi monumenti, che di quel tempo ci sono rimasti. Le loro fronti sono piatte, i loro nasi quadrati, i sopraccigli molto segnati, le labbra tagliate quasi dritte. Tutto ciò prova quanto io asserisco, e si può veder confermato fra le altre Statue dalla Minerva Medica del Palazzo Giustiniani, la di cui semplicità de' contorni mi fa credere, che sia opera di questa seconda Epoca.

Le Statue componenti il Gruppo della Favola di Niobe mi sembrano imitate da altre, fatte quando il Gusto de' Greci s'era raffinato un poco più. Le proporzioni sono della miglior perfezione; le forme sono sublimi, e pajono d'una gran bellezza; ma manca loro tuttavia una certa soavità, che non fu conosciuta che a' tempi molto posteriori; poichè le loro linee sono ancora troppo dritte, fanno troppi angoli, manca loro insomma quella sublime eleganza, e quel contorno sì perfettamente variato, che si

ammira in altre Statue Greche, come nell' Apollo, nell' Apollino, nel Gladiatore, nella Venere, e nel Ganimede. Io congetturo, che le predette Statue di Niobe sieno anteriori al tempo d' Alessandro Magno, perchè non hanno bei panneggiamenti, e perchè si scorge, che i loro Autori pensarono solamente ad evitare la secchezza del primo stile, e il pesante del secondo.

Ne' tempi di Alessandro, o poco dopo, si giunse all' ultima perfezione dell' Arte col dare più movimento ai contorni, e col togliere alla pietra la durezza cagionata dalle linee uniformi, e dagli angoli; in una parola gli abili Scultori incominciarono a studiare le carni. Allora cessò la Scultura d' essere un' Arte imperfetta, e procurò di giungere alla vera imitazione della Natura. Io m' avanzo a dire, che la Scultura deve quest' ultimo sforzo alla Pittura, perchè questa fino allora non avea fatti i progressi, che fece nella Scuola di Panfilo, nè era giunta alla vera perfezione. Comparve Apelle suo discepolo, e fissò l' attenzione, ed il gusto del suo secolo abolendo le minuzie, e le secchezze, il quale diceva degli altri Pittori, che ciascuno era eccellente in qualche parte, ma che la grazia era propria sua, e che egli sapeva quando avea da dare per compita un' opera. Egli non diceva questo come se amasse la negligenza, ma per dare ad intendere, ch' egli sapeva omettere le cose omettibili, e che se gli altri Pittori posse-

sedevano qualche parte della perfezione, egli possedeva l'unione di tutte. Io ho detto questo per ispiegar meglio la mia proposizione, poichè io credo, che quando gli Scultori videro l'eleganza, e la grazia dell'Opere di Apelle, e de' suoi contemporanei aprissero gli occhi, e introducessero nella loro Arte quell' ammirabile Gusto, con cui poscia operarono tanti prodigj. La stessa Pittura acquistò allora più riputazione, poichè vediamo Filippo padre di Alessandro fare una Legge in considerazione di Panfilo, ordinando, che non si potesse insegnar la Pittura che a persone libere, che in quel tempo significava Nobili. Vennero con ciò i Pittori ad essere più stimati; e le grandi fortune, che acquistavano, somministravano loro comodità per perfezionare sì bella Professione, la quale fino allora era assai rara, e la Scultura molto più comune.

Fino al tempo d'Alessandro andarono sempre crescendo le Arti, e dopo niente più si perfezionarono, benchè si estendessero assaissimo dippiù. Quel secolo fu consimile a quello di Raffaello, nel quale si videro di repente le più belle produzioni, che nè prima, nè dopo il rinascimento delle Arti si sono più vedute; e ancorchè dopo siasi trovata la maniera di far meglio qualche parte, non v'è stato alcuno, che nel tutto abbia uguagliato i grandi uomini di quel tempo.

Dal secolo di Alessandro fino alla ruina dell'Arte coll'

coll'Impero Greco si andò sempre acquistando qualche nuovo ornamento, ma nelle parti minime, o inutili; mentrechè gli Antichi del buon tempo si applicavano unicamente alle principali, senza curarsi di studiare la finezza de' capelli, nè altre minuzie consimili, impegnati a perfezionare la imitazione del nudo, nè ordinariamente si trattenevano nelle vesti tanto come noi altri.

E' certo, che ne' tempi posteriori alla libertà della Grecia vi sono stati alcuni Scultori, i quali in parte hanno pareggiato i valentuomini anteriori, e talvolta nel gusto morbido, e carnoso hanno fatto anche di meglio; ciò nondimeno non saranno mai paragonabili ai primi, perchè non hanno avuta l' immaginazione così sublime, nè le idee così elevate, come generalmente aveano gli Artisti di que' secoli felici, quando l'opulenza, e la libertà riscaldavano que' talenti, somministrando loro idee eccelse, e per così dire divine.

Coll'ingrandimento dell' Impero vennero le Arti dalla Grecia a Roma: ma io non so quanto vi fiorissero, non trovandosi niuna buona Statua con nome di Autor Latino. Forse gli Artisti Romani affettavano, come molti Moderni, metter i loro nomi in lingua erudita. Chi lo sa? Io però inclino a credere, che quella Nazione non coltivò le Arti al punto di lasciar monumenti da cagionarci ammirazione. Abbiamo gran quantità di Statue, che noi

credia-

crediamo di gusto Latino, o che almeno non sono sicuramente Greche, poichè, quand'anche fossero state ritrovate in Grecia, non meritavano di essere trasportate a Roma. Ma nella maggior parte di loro si distingue il carattere della Nazione nelle teste, e ne' busti per la maggior parte sotto l'effigie di Gladiatori, e di Soldati: oltredichè il loro stile è duro, come si vede in tutti i loro Ritratti, e particolarmente in quelli, che si fecero nel tempo il più vicino al bel gusto della Grecia, come sono quelli di Cesare, di Augusto, e ancora de' Consoli anteriori. Insomma fino al tempo di Nerone brillarono poco le Arti in Roma; e quando più vi fiorirono ne' tempi di Trajano, e di Adriano, io credo, che i buoni Artisti fossero tutti Greci, come si vede al loro stile, che nella loro debolezza stessa conserva tuttavia le buone massime dell'Antichità, vale a dire la semplicità de' contorni, il complesso delle proporzioni, e i be' caratteri delle teste.

I Siciliani ebbero anche del buongusto Greco, e lo conservarono per lungo tempo, senza però toccar mai la perfezione; poichè furono meno corretti de' Greci, e più rotondi, e caricati nelle parti, nè giunsero mai a lavorare il marmo colla stessa finezza, e polizia.

Gli Antiquarj errano molto in cercare la perfezione dove non può essere, cioè nelle pietre incise. Quello, che in queste può valutarsi, è solamente lo stile,

le, poichè son fatte per pratica , e per maniera : Gli Autori non vi possono mostrare altro che le bellezze facili, ed evitare le difficili, che gli avrebbero fatti cadere in errore.

Ma ritornando alle Opere Romane io sostengo, che i loro monumenti, che ci sono rimasti , e che sappiamo essere stati in molta stima nel loro tempo, non sono lavorati coll'ultima finezza, e tutta la loro arte si riduce ad una bella , e nobile facilità . La decadenza dell'Arte in Roma potè provenire dalla moltitudine degli Artisti , i quali per essere molto comuni caddero in disprezzo, non stimandosi nel più bel fiore di Roma altra professione che quella del Soldato; e per conseguenza i Professori del Disegno essendo poco rispettabili doveano studiar poco, e trattar la loro Arte come una spezie di mestiere meccanico , e vile , degno solamente degli Schiavi, e di gente infelice; e in questa maniera decadde fino a perdersi del tutto , strascinata dalle rivoluzioni dell'Impero, dalle guerre , dalle irruzioni de' Barbari, da' cangiamenti di Religione , e dalle abolizioni delle Immagini ; cose tutte, che diedero l'ultimo crollo al Buongusto, e distrussero le belle cose lasciate dagli Antichi .

Ciò nondimeno il Mondo deve ai Greci di quella miserabile, e oppressa patria delle Arti la conservazione, e il rinascimento loro, poichè eglino trasportarono per la seconda volta in Italia la Pittura , e

qui

qui incominciò di nuovo a coltivarsi, e a migliorarsi da' Fiorentini, da' Veneziani, e da' Lombardi fino a Raffaello, a Tiziano, ed a Correggio, che la portarono al più alto grado di perfezione; e da quel punto è ritornata di nuovo a decadere fino a noi altri, che vedremo la sua intera rovina se proseguiremo nel cammino finora tenuto. Questo è in succinto quello, che io penso su l'invenzione, progresso, e decadenza delle Arti. Ora parlerò delle loro bellezze, e particolarmente di quelle, che ho osservate nella prima, nella seconda, e nella terza Epoca dell' Antichità.

Nel principio tutti i Gusti non erano che un solo, cioè informi, e grossolani. Gli Egizj si fermarono là, nè lo migliorarono mai, perchè la natura del loro paese non era propria per somministrar loro idee di perfezione, nè di bellezza, nè di proporzioni.

I Greci, ed i Toscani furono i primi, che scoprirono le proporzioni. Conobbero ben presto, che una parte, la quale si appoggia su d'un'altra, deve esser più leggiera di questa: inferirono quindi, che una mano, un piede, una testa se sono molto grandi sono deformi: rifletterono, che qualunque corpo deve aver la proprietà, e la capacità d'eseguire tutti i suoi movimenti con facilità, e che ogni movimento si esercita nelle giunture; e perciò si applicarono ad osservare, che il collo unisce la testa al corpo, cui sono attaccati gli omeri, ai quali si uniscono le

brac-

braccia; come alle coscie le gambe, e a queste i piedi colle dita; e riflettendo al modo, con cui la forza è graduata nelle azioni, e ne' movimenti di tutte queste parti, acquistarono l'idea della leggierezza, e sveltezza, che si osserva espressa nelle figure Toscane. Conobbero, che la forza della positura incomincia da basso, e prosiegue gradatamente fin su; poichè il piede sostiene la gamba, questa la coscia, sopra di cui posa il tronco, e filosofandovi sopra trovarono, che dovea essere una certa proporzione tra la lunghezza, e la grossezza di queste parti. Passando poi avanti avvertirono, che in tutti i membri del corpo erano due movimenti contrarj, uno di azione, e l'altro di riposo; cioè la forza, che opera, e la forza, che sostiene: che per significar la prima era necessaria la sveltezza, e la leggierezza nell'estremità; e che per la seconda doveano esser queste più solide, e più robuste, e per conseguenza facevano un po più lunghe le estremità: ma siccome la grossezza delle parti può degenerare in grevezza, provarono, che la vera sveltezza derivava dalla proporzione de' membri colle giunture; e così si videro nella necessità di far i piedi lunghi, come effettivamente si vede in tutte le migliori Statue antiche di quel tempo; e applicando queste osservazioni a quello, che vedevano nella bella Natura del loro paese, stabilirono delle regole ben ragionate.

Perciò io sono di parere, che il conoscimento del-

la

la bella proporzione si deve ai primi Artisti della prima epoca dell' Arte. Nella seconda si conservarono tutte le proporzioni della lunghezza , che erano già stabilite; ma avvedendosi, che quel Gusto era troppo secco, e ordinario, incominciarono a mutarlo facendo alquanto meno lunghe, e strette le giunture, con che introdussero anche più grandiosità, e soavità . Con tutto ciò non trovarono il modo di correggersi interamente della secchezza , perchè fuggendo le linee rette , le frammischiarono colle convesse , e non le seppero far ondeggiate . Le Opere, che abbiamo di quest' epoca, sembrano essere come strozzate nelle loro entrate, perchè dove s' incontrano due linee convesse formano un angolo di gran profondità ; e perciò quello stile pare nelle entrate tagliato. Quest' uso delle linee convesse non era però assoluto, e generale, poichè solevano combinarlo con le rette: queste per le cose, che danno in fuori; e le altre per quelle, che entrano: intendo dire ; che dove l'entrata deve esser più forte ivi mettevano una curva più rapida, e dove volevano uscir molto vi allungavano la retta. Questo era preso dal primo stile, e si vede chiaramente nel carattere, che davano alle teste, nelle quali formavano una linea retta dalla nascita de' capelli fino alla punta del naso; abbassavano le parti piccole per rialzare le grandi, badando solamente alle forme generali. Questo si può osservare nelle teste di Giove, e della soprac-

citata Minerva, e di altre di quel tempo, dove gli Artisti hanno usato molto le linee rette, e gli angoli, e si sono attenuti alle parti principali omettendo le minime. Facevano la fronte piatta: dalla radice de' capelli, come ho detto, fino alla punta del naso, tutto è una linea retta. La sua superficie superiore è tutta piana, e di là al labbro superiore forma un angolo retto. I due lati sono anche piani, e appena sono segnate le narici, per non interrompere la forma principale, che si compone di due triangoli ai lati, e d'una pianura su la parte di cima: nè segnavano punto l'osso delle narici. Di là fino al bordo più prominente del labbro superiore facevano altra pianura quasi sì lunga come quella del naso; il che dà una cert'aria di gravità, e di nobiltà. Io credo, che avrebbero fatto anche il labbro inferiore della stessa forma, se la Natura non lo avesse fatto sì differente; poichè veggo, che procuravano accomodarlo al loro gusto facendo ascendere dal mento alla bocca una linea quasi retta, e nella parte eminente del labbro ripetevano la pianura. Al mento davano anche la stessa forma piatta; alle guance parimente, eccetto dove giuocano le ossa del viso; e in questa guisa facevano tutte le altre parti, esprimendole grandi, conformi, e semplici, e omettendo le piccole; e di tutto ciò stabilirono regole fisse, che seguivano senza dipartirsene mai, e formarono il secondo grado di perfezione, o la seconda epoca del Gusto.

Nella

Nella terza epoca, nel miglior tempo dell'Arte, gli Antichi perfezionarono la lor maniera, essendosi accorti, che nelle due precedenti non si esprimeva debitamente l'effetto della carne; poichè nella prima pareva troppo nervosa, e nella seconda molto gonfia, e grossolana; e finalmente conobbero, che nella bella Natura trovasi una continua varietà: che niuna cosa deve ripetersi: che era necessario passare dalla linea convessa alla concava, e alla retta, e frammischiarle tra loro: che ne' piani, e nelle parti angolari della seconda maniera conveniva unire le concave colle convesse, e dove bisognava varietà doveano entrare tutte le tre spezie di linee; e trovarono la ragione perchè non si deve fare niun angolo senza curva, e niuna curva senza interruzione, o inflessione, cioè senza linea ondeggiata, o serpeggiante. Notarono, che niuna entrata deve stare incontro di altra consimile, come niuna uscita contrapposta ad un'altra: che niuna linea deve esser della stessa proporzione, o del carattere come l'opposta dall'altra parte; e finalmente, che deve essere una varietà continua in tutti i contorni, e in tutte le proporzioni.

Queste regole non potevano condurre all'errore gli Artisti, essendo fondate nella buona pratica delle maniere precedenti; perchè la prima avea spianate le buone proporzioni, e la seconda avea bandite tutte le minuzie, e le inutilità; la terza non tendeva ad

altro che a pervenire al compimento dell' Arte, il quale consiste nella varietà, che è l'anima delle cose; poichè la varietà produce alla nostra vista l'effetto, che nella Natura fa il movimento; e una sola forma fa un solo effetto togliendo l'idea del movimento, mentre molte, e varie forme ci tolgono la considerazione della durezza, e della stabilità della cosa. Una sola linea sopra la carta non attrae la nostra attenzione, e molte, se hanno una certa proporzione, ci fissano a contemplarle con diletto. Lo stesso succede con un bel Quadro, o con una bella Statua, che quanto più si rimira più l'occhio comprende la varietà delle forme, e vi ritrova maggior piacere, sembrandogli più animate. Una cosa uniforme, al contrario, non muove la vista; pare morta: nè trovandovi il nostro spirito niente di nuovo, se ne annoja, e se ne disgusta subito. Questa varietà è quella, che caratterizza le Opere eccellenti degli Antichi, e dà loro l'ultima bellezza, sì difficile a cogliersi. Questa varietà costituisce tutta la differenza, che è tra gli Antichi, e i Moderni. Non già, che questi non abbiano procurato di metter varietà nelle loro Opere, ma l'hanno fatta troppo sensibile, e studiata; e a forza di volerne metter molto è loro mancata, e sono stati costretti a ripetersi. Gli Antichi dividevano il passaggio della linea retta fino alla più curva in cento gradi, per esempio, si servivano di questi in una maniera quasi invisibile.

I Mo-

I Moderni cominciano da un salto, ponendo, per esempio, il primo grado al numero 50.; onde non possono avere tanta varietà come gli Antichi, non avendo che la metà de' gradi, e delle forme.

Questo non è che una insinuazione generale del molto, che potrei dire sopra il Gusto degli Antichi. Ora mi resta a parlare della loro Pittura in particolare, paragonandola nello stesso tempo colla Scultura, e considerandola per i gradi, e per le parti, che richiede quest'Arte; e dirò quello, che io credo ch' eglino sapessero, e quello, che ignorassero. Non mi dimenticherò, che io esamino Opere di Uomini, e che l'umanità è inseparabile dai difetti. Siccome noi non possiamo pensare a due cose in una volta, le nostre azioni sono tutte separate, e successive. La memoria è quella, che le unisce: onde allorchè un Uomo perde questa potenza, ha perduto tutto; perchè il sapere umano non è altro che una combinazione di cose. Perciò è tanto difficile nel principio d'un'Opera averne presenti tutte le parti, e ricordarsi al fine di quello, che si pensò al principio per combinar tutto. Questo fa sì difficile la Pittura, e la Scultura, richiedendo l'una e l'altra e il pensiero, e l'esecuzione. La prima nondimeno ha in ciò qualche vantaggio su la seconda; poichè uno Scultore per mettere in esecuzione le sue idee ha bisogno di molta operazion manuale, che gli assopisce lo spirito, il quale si debilita, e si raffredda prima che

la mano abbia terminato di eseguire l'idea concepita. Il Pittore con una pennellata, ch'è quasi sì pronta come il pensiero, può manifestare la sua idea. Lo Scultore fa la sua Opera a poco a poco, nè le può dare la Bellezza sì presto che il Pittore, perchè ciò, che in quello è l'ultima cosa, in questo è la prima, vale a dire la perfezione della forma, incominciando la Pittura dal contorno, ch'è il fine, e il compimento della Scultura. Ciò non ostante i Pittori moderni nemmeno han potuto avvicinarsi alla perfezione della Scultura antica; e la ragione credo io che sia perchè i costumi de' nostri tempi son ben differenti, e il Pittore ha bisogno di spicciar presto, ed esporre i suoi Quadri molto prima del dovere. Se Raffaello avesse pensato ad esprimer tutta la perfezione, di cui egli era capace, non ci avrebbe lasciato forse che un solo Quadro in vece di tanti, che dipinse nella sua corta vita.

Nella Scultura si trova anche la sua ragione perchè non abbiam potuto giungere alla perfezione degli Antichi non ostante che sappiamo lavorare il marmo al pari di loro; ed è, che i principianti sono costretti a lavorare per guadagnarsi il vitto, e i Dilettanti, che li mettono in opera, non sanno distinguere il buono, nè l'uso, nè il fine, per cui si fanno le Statue, e ordinano Opere a chi è ancora nella necessità di studiare il modo di farle. Costoro si avvezzano così alla pura pratica, e a quel falso

bril-

brillante, che veggono far la delizia de' Ricchi, i quali sono ordinariamente i più ignoranti: Non si fanno più Statue col consiglio de' Filosofi, nè d' una intera Città, ma pel semplice capriccio d' un Potente stordito, per cui vale più un cattivo, che un eccellente Scultore. Anticamente una sola Statua bella bastava a fare la riputazione, e la fortuna d' un Artista; oggi non bastano cinquanta cattive per dargli da mangiare: e siccome la perfezione della Scultura si vede più al fine, che al principio, i nostri Scultori sono costretti a lasciar le loro Opere imperfette; e così abituandosi gli uomini al vizio, e al male con tanta facilità, risulta, che la vista de' medesimi Professori si avvezza al depravato gusto, che regna a' giorni nostri.

Da tutto ciò io conchiudo, che i Moderni per varie ragioni sono inferiori agli Antichi, e che la Scultura de' nostri tempi è anche inferiore alla Pittura. Questa si fa ora troppo frettolosamente, senza considerazione, e senza scienza; e la Scultura senza buone regole di proporzione, e senza intelligenza nel fine: laddove gli Antichi usarono nel principio le migliori proporzioni, poscia le linee più proprie all' espressione nobile, rigettando le superfluità, e le minuzie, e perfezionando finalmente tutto con ragionata varietà.

I Pittori antichi facevano lo stesso per differente cammino. Si fermavano molto nelle loro Opere, per

accrescerne a grado a grado la perfezione. Incominciavano dall' esattezza delle proporzioni, e dalle forme principali de' contorni, portando la considerazione nelle parti grandi, e piccole fino all' ultima delicatezza. Si legge nelle Storie, che non si trovò chi ardisse terminare la Venere, che Apelle alla di lui morte lasciò incominciata, non perchè altri non sapessero fare un braccio, o una gamba, ma perchè quel Quadro, quantunque non che abbozzato, pareva finito a chi non ne sapeva quanto Apelle.

La Pittura era in quel tempo un' Arte, che si apprendeva, e si esercitava come una Scienza. Incominciavano dal divider le linee in dieci parti, per esempio, poi in venti, indi in quaranta, in ottanta, ec., e con questa delicatezza, e ripartizione di linee davano varietà infinita alle loro Opere. Variavano le stesse parti delle linee, facendone, per esempio, una di tre, altra di cinque, e altra di due, con che formavano i contorni varj, ma uniti delle diverse linee; e da tutto ciò risultava la perfezione. Non osservavano soltanto queste regole ne' contorni, le applicavano anche alle forme interiori, e agli estremi de' lumi, e ai punti di maggior forza. Chi saprà osservare gli Antichi con questa attenzione non si maraviglierà, che Protogene impiegasse tanti anni a dipingere la sola figura del suo Gialiso, perchè chi al pari di lui volesse osservare tante regole, e ragioni, gli bisognerebbe studiare molto, e contemplare la sua

Opera

Opera molte volte parte per parte; poichè, siccome ho detto di sopra, la ragione, che impedisce ad un Pittore di dare l'ultima perfezione, è la mancanza di memoria; e conoscendo ciò gli Antichi, vi supplivano col tempo: e nemmeno questa risorsa sarebbe loro bastata, se non avessero saputo ridurre la cosa al metodo di divider l'Arte in parti principali, e in piccole, e andarle poi eseguendo grado per grado una dopo l'altra; e perciò non potevano eglino conseguire la grande varietà, che mettevano nelle loro Opere, senza lungo tempo, e pazienza; e questa varietà dava il compimento, e la perfezione alle proporzioni.

Fin qui delle massime generali degli Antichi. Discendo adesso alle regole particolari, ch' eglino usavano nel Disegno, nella Composizione, nel Colorito, nel Chiaroscuro, e nell' Ideale.

I.

Del Disegno degli Antichi.

Io ho detto, che gli Antichi ebbero tre stili, o maniere differenti; cioè il secco, il grande, e il bello. Parlerò soltanto di quest' ultimo, che è l'unico, che meriti d'essere imitato.

Per esaminarlo prendiamo quattro Statue delle più famose; l'Apollo per la sveltezza, e per l'eleganza; il

il Laocoonte pel genere alterato; l'Ercole pel robusto; e il Gladiatore per la semplicità; aggiungendovi il Torso di Belvedere per il sublime, poichè in questo è unito l'ideale con la Bellezza, e con la verità.

Nell' Apollo si vede l'espressione, la nobiltà, e tutti gli altri attributi della perfezione: ma per ora io non parlo che del Disegno. Mirando dunque questa Statua colle riflessioni, che abbiamo avvertite su la differenza tra la Pittura, e la Scultura, vi troviamo l'eleganza, la unione, e l'armonia de' contorni, e un carattere dominante sì perfettamente eseguito, che non v'è differenza dal carattere d'un contorno a quello d'un altro, nè da quello d'una forma a quello d'un'altra dalla maggiore fino alla minore estremità di un dito del piede. Quando io dico, che le forme sono uniformi, intendo dire, che se una forma convessa è grande debbono esser grandi tutte le forme convesse della figura, e lo stesso intendo delle concave, e delle rette; e siccome tutte le linee de' contorni si compongono di queste tre, non può essere altra differenza tra essi contorni che quella del carattere, che loro si dà. Per esempio, l'Apollo si compone tutto di linee convesse molto soavi, di angoli ottusi assai piccoli, e di pianure; ma vi dominano le convesse dolci. Dovendo il carattere di questa figura divina esprimer la forza, la nobiltà, e la delicatezza, il suo Autore ha dimostrata la prima

co'

co' contorni convessi, la seconda con la loro uniformità, e la terza con le linee ondeggiate. Gli angoli ottusi, e le inflessioni leggiere formano la linea ondeggiata, e con la loro unione si mostra la sufficiente forza, e nobiltà.

Nel Laocoonte dominano le linee convesse, e le forme sono angolari tanto nelle entrate, come nelle uscite, pel di cui mezzo si palesa l'alterazione, che è nella sua Espressione; poichè in questa guisa si rendono più visibili i nervi, e i tendini della figura, che sono fortemente stirati. Le linee rette incontrandosi colle concave, e colle convesse formano gli angoli, con che si fa vedere che la figura è alterata.

Lo Scultore dell'Ercole escogitò un Gusto del tutto differente, poichè fece i muscoli di forma convessa, e rotonda, per mostrare, che era vera carne; ma fece l'entrate piane, per significare, che erano parti nervose, e magre; e con ciò espresse il carattere della forza, e della robustezza. Ciò risalta più al confronto delle gambe moderne, che gli si sono applicate, il di cui Scultore vi ha fatti i muscoli sì duri, e tesi, che pajono non carne, ma corde.

Nel Gladiatore evvi un misto delle forme dell'Ercole, e del Laocoonte, perchè i muscoli, che sono in azione, sono alterati, e quelli, che riposano, sono corti, e rotondi come quelli dell'Ercole. Questa varietà è conforme alla Natura.

Il Torso di Belvedere è opera meramente ideale.

Vi

Vi si trovano riunite tutte le bellezze delle altre Statue, poichè ha una varietà sì perfetta, che è quasi impercettibile. I suoi piani non si possono discernere che col paragonarli con le parti rotonde, e queste con quelli. Gli angoli sono minori de' piani, e de' rotondi; nè questi si distinguerebbero se non avessero le piccole aje, di cui sono composti. Questo insigne Autore Ateniese a me pare, che conseguì il più bel Gusto, cui può aspirare l'immaginazione, s'egli fu perfetto nelle altre parti mancanti, come in quelle, che vediamo. Io non mi fido assicurarlo dacchè conosco altre Statue, le quali hanno alcune parti eccellenti, e sono ordinarissime nel restante. Il nome di questo Apollonio non si trova nelle Storie antiche, se forse non è quello, che non era mai contento delle sue Opere, e che dopo averle terminate le rompeva. Con tutto ciò io credo, che gli Antichi Romani facessero gran conto di questa Statua, perchè da' ferri, che ha nelle natiche, si conosce, che la ristaurarono. Pare, che rappresenti un Ercole, come indica la coda di Lione; e secondo il carattere dovrebbe rappresentar questo Eroe già deificato, poichè non si ravvisa nel corpo niuna di quelle vene, che gli Antichi segnavano nelle figure umane, come sono la cava nell' interiore della coscia, quelle del basso-ventre, e altre, che passano per il petto. Perciò io inclino a credere, che egli fosse appoggiato alla clava, e non filando, come al-

cuni

cuni pretendono. Questa digressione su la Scultura non è fuori di proposito, perchè trattandosi di Disegno risaltano in quest' Arte il contorno, e le forme, che sono ugualmente necessarie nella Pittura.

Venendo dunque alla Pittura io sono interamente persuaso, che il Disegno de' Pittori antichi fosse molto più perfetto di quello degli Scultori. Primieramente per l'eleganza, e per la prontezza, che già io ho detto essere maggiore nell'esecuzione della Pittura; e secondariamente per la stima, che si faceva de' famosi Pittori assai più che degli Scultori: nè ciò poteva esser senza un forte motivo, trattandosi di giudici tanto illuminati, e di gusto così squisito come erano i Greci. Le espressioni usate dagli Storici per encomiare il merito, e la finezza de' Pittori antichi, sembrano iperboliche, e incredibili a chi non combina bene le cose; e perciò vi sono stati de' Moderni, che nel leggere le memorie della maravigliosa abilità, con cui qualche Pittore espresse il carattere del Popolo di Atene, si sono ideati, che fosse per mezzo di geroglifici, e di emblemi, e non per forza di Espressione, e di Disegno; il che ripugnerebbe alla verità della Storia.

Quello, che è certo, si è, che queste Espressioni sì delicate non si veggono nelle loro Statue; onde io credo, che la Pittura degli Antichi primeggiasse di molto su la loro Scultura. La grazia, e la bellezza d'un' Elena, e d'una Venere d' Apelle non poteva-

no

no esser effetto d'altra cosa che d' una eccellenza ammirabile di contorno. La celebre disputa fra Apelle, e Protogene a me sembra chiaro, che fosse unicamente una gara di contorno, secondo il modo, che ho di sopra spiegato; vale a dire, che il primo delineò un contorno di un membro diviso, per esempio, in tre forme; che giunse il secondo, e mostrò, che si poteva dare maggior varietà dividendolo in quattro; e ritornato Apelle, aggiunse ancora un'altra nuova linea, dando l'ultima varietà, e perfezione allo stesso contorno. Se non fosse stato così, non sarebbe stato possibile, che questa disputata linea avesse meritata tanta attenzione, nè tanta stima di genti sì dotte, e sì raffinate nel Gusto, come ci attestano gli Storici.

Gli Antichi avranno conosciuto certamente gli scorcj, altrimenti non era possibile, che Apelle avesse potuto dipingere Alessandro in figura di Giove tonante, col braccio alzato col fulmine in maniera, che, dicono, pareva uscire dal Quadro. Le Pitture delle Battaglie nemmeno potevano eseguirsi senza l'intelligenza dello scorcio, perchè le figure sarebbero comparse storpiate, e ridicole (1). Insomma io penso, che il Disegno degli Antichi fosse molto superiore

(1) Questo punto resta deciso definitivamente se si avverte a ciò, che racconta Plinio di Pausia libro xxxv. cap. 11.: *Ante omnia cum longitudinem bovis ostendere vellet, adversum eum pinxit, non transversum, unde et abunde intelligitur amplitudo*.

riore a quello de' Moderni ; poichè tra le Pitture antiche da me vedute molte sono così ben disegnate, come le migliori di Raffaello , non ostante che fossero fatte a Roma in tempi, in cui il Gusto Greco era già svanito; e nondimeno la Scultura di quel medesimo tempo era molto inferiore alle sopraddette Pitture; cosicchè dal poco, che ci resta della Pittura antica, possiamo inferire, ch'ella fu sempre più perfetta della Scoltura contemporanea.

II.

Del Chiaroscuro degli Antichi.

Io sono di parere , che gli Antichi non avessero così giuste idee del Chiaroscuro come noi altri , e che possedessero quella parte, la quale richiede la imitazione, e non l'Ideale. L'ingannare la immaginazione degli Spettatori con un effetto di verità non si può conseguire senza un Chiaroscuro molto vero; e questo ebbero certamente gli Antichi ; ma perciò non è necessario posseder l'Ideale , bastando l'esattezza nell'imitare la Natura.

III.

Del Colorito degli Antichi.

VEDIAMO dalla Storia, che tra gli Antichi trova-vavansi degli eccellenti, e de' cattivi Coloristi, come succede fra' Moderni. Zeusi, ed Apelle dovettero brillar molto in questa parte, secondo quello, che ci si racconta di loro: e quanto del Colorito ci riferiscono gli Autori, prova, che gli Antichi ne aveano una giusta idea; ma forse non giunsero ad analizzar questo punto tanto come noi altri. Là scelta de' colori de' panneggiamenti era molto buona, secondo vediamo dalle reliquie, che ce ne sono rimaste. Dipingevano molto finito, senza ometter niente del necessario. Abbiamo la figura di Roma trionfante, dipinta (per quel che si crede) in tempo di Costantino, la quale ha molto buon tuono di colore; e benchè sia un Quadro assai mal disegnato, si vede, ch'è un'Opera molto men cattiva delle Sculture dell'Arco di quell'Imperadore, eseguito nel suo tempo . . . . .

Il resto manca.

FRAMMENTO

DI UN DISCORSO

SOPRA I MEZZI

PER FAR FIORIRE LE BELLE ARTI

IN SPAGNA.

Οὐ φιλόκαλοι γάρ, ἀλλὰ φιλόπλουτοί εἰσιν Βάρβαροι.

Λουκιαν· περὶ τοῦ οἴκου.

FRAMMENTO
D' UN DISCORSO
SOPRA I MEZZI
PER FAR FIORIRE LE BELLE ARTI
IN SPAGNA.

PRIMA di proporre i mezzi idonei per far fiorire le Belle Arti nella Spagna si deve esaminare se il genio, e il carattere di questa Nazione sia a proposito per tal fine, poichè non v'è dubbio, che l'indole delle Nazioni rende proprie più le une, che le altre alla cultura di alcune Arti, e Scienze. Questo genio Nazionale non è sempre costante, ma è dipendente in parte dalla Natura, e in parte da' costumi; e queste due cause hanno tanta influenza fra di loro, che appena si può distinguere a quale di esse appartengano molti effetti. Sappiamo per esperienza, che il clima fa gli uomini differenti fra loro; ma è altresì certo, che i costumi, e l'educazione rendono utili, o inutili gli effetti della Natura. Converrà dunque esaminare questi due principj per conoscere l'influenza, che possono avere nell'avanzamento delle Belle Arti in Spagna,

Questo Regno gode generalmente un'aria molto pura, ed elastica, la quale dà molto movimento agli umori, e irrita facilmente il sistema nervoso. La secchezza, e l'aridità della terra contribuisce anche a questo effetto; e questa grande sensibilità di fibra deve produrre talenti di molto acume, e di penetrazione, capaci di apprendere qualunque cosa, semprechè si voglian prender la pena di studiarla. Talvolta questa sensibilità degli Spagnuoli è eccessiva per la cultura delle Belle Arti, le quali richieggono un sistema nervoso piuttosto moderato, che viene prodotto naturalmente da un clima medio tra il calore e il freddo, e tra l'umido e il secco, com'è quello della Grecia.

Gli uomini più a proposito per far progressi nelle Arti sono quelli, che con più facilità distinguono la Bellezza: nè ciò si conseguisce senza avere i sensi molto delicati, e una mente aperta, poichè la Bellezza è *una proprietà delle cose, che per mezzo de' sensi dà all'intendimento un'idea chiara delle sue buone, e gradevoli qualità*. Chi non ha delicatezza di sensi non potrà ricever dagli oggetti questa impressione, nè la sua ragione accudirà sì presto, come bisogna, per comunicare all'anima il diletto della Bellezza, essendo questo talvolta l'unico caso, in cui l'anima, e i sensi godono ugualmente. Chi ha letta bene la Storia saprà a quale eccesso trasportava i Greci il piacere del Bello. I nostri sensi sono sì

flac-

flaccidi, che nemmeno arriviamo a concepire in che consisteva l'entusiasmo di quella Nazione per le Arti. Ma ritornando al mio proposito dico, che sebbene la Nazione Spagnuola non sia così propria come la Greca per promuovere le Arti, ha però le qualità necessarie più di qualunque altra per far maggior progresso in quelle, semprechè si correggano gl' inconvenienti de' costumi, che si oppongono alla buona disposizione del fisico. Esaminiamoli successivamente.

Le Nazioni, come gli uomini in particolare, operano secondo le loro necessità, sieno naturali, o accidentali, provenienti da cause estranee. Quando queste necessità durano molto tempo, i rimedj, che vi si applicano, durano nello stesso modo, e si fanno costumi. Questi tiranneggiano i sensi, e la ragione di coloro, che dalla cuna vi si sono abituati, qualora per qualche sforzo della ragione, o per altro forte motivo non gli abbandonano. I primi abitanti di Spagna erano barbari, e barbari doveano essere i loro costumi. I Romani, che la conquistarono, v'introdussero qualche cultura; ma il loro principale studio fu di scavare oro, argento, minio [1], e altri metalli dalle sue miniere. I Vandali, e i Goti soggiogando questo Regno v'introdussero la lo-

(1) Per *Minio* intendevano gli Antichi il *Cinabro*.

ro propria barbarie. Finalmente vennero i Mori a compire di ruinare le poche reliquie di cultura, che avean potuto lasciarvi i Romani. Quando dopo tante Guerre furono finalmente discacciati que' Barbari, si risvegliarono i talenti, e si applicarono con calore, e con impegno alle Belle Lettere; ma niun progresso poterono fare nelle Arti, mancando loro ogni idea della Bellezza, tanto più che le Guerre perpetue, e le conseguenti necessità avean fissata l'attenzione, e l'onore degli Spagnuoli nelle armi, e nelle ricchezze. Da ciò seguì necessariamente, che quella poca magnificenza, che i Re, e i Grandi volevano impiegare ne' Tempj, e ne' Palazzi, fu eseguita da gente ignorante, e disprezzata; e mancando in oltre esempj di Buongusto si diedero ad imitare il Gotico, e il Moresco. Quelli, che ordinavano tali Opere, erano anche più ignoranti degli Artefici; poichè erano per lo più genti avvezze alle armi, e allo studio della Giurisprudenza, o della Teologia, sprezzatori d'ogni Buongusto, e barbari nelle Arti.

Comparve gloriosa la Spagna sotto Ferdinando il Cattolico; ma distratto quel gran Re in altre cure di guerre, e di politica, poco fece per promuovere le Belle Arti. Nel suo tempo aprirono le Indie i loro nuovi tesori, e quelle ricchezze vi attrassero l'attenzione di tutti gli Spagnuoli. Nuovi Regni, nuove fortune, nuove speranze agitarono le menti, e tutto quello che non era oro non meritava stima.

Carlo

Carlo Quinto occupò la Nazione in nuove guerre; e il di lei valore, e le sue imprese la inebbriarono della gloria militare, nutrendo quella ferocità propria della guerra, ch'è sì contraria alla calma, e alla mansuetudine, che richieggono le Arti. Filippo Secondo, di carattere opposto a quello di suo Padre, si dichiarò amatore di esse. Intraprese l'opera magnifica dell'Escuriale, e premiò generosamente gli Artisti; ma non avendo mutato i costumi della Nazione, nè la costituzione dello Stato, l'amore per le Arti restò concentrato nella sua persona senza comunicarsi alla Nobiltà, la quale continuò a pensar come prima alle armi, e alle ricchezze. Piantò anche l'Escuriale in un deserto, e non potè perciò venire osservato che da pochi; e finalmente ebbe la disgrazia, che quando gli Spagnuoli incominciarono a coltivar le Arti, e dovendo andare a ritrovarle, e ad apprenderle dall'Italia, erano già incominciate in quel Paese a decadere dal Buongusto; e perciò gli Spagnuoli, che le trassero a questi Regni, vi trasportarono un gusto viziato.

S'incominciò non ostante a coltivare il Disegno, e in Siviglia si formò una Scuola di Pittura, senza esser promossa, nè favorita dal Governo, ma unicamente pel commercio, e per l'opulenza, in cui era allora quella Città, che dava occasione agl'ingegni d'occuparsi, e di avanzarsi. Questi Pittori Sivigliani non videro però, nè studiarono gli esemplari degli

Antichi Greci, nè conobbero la Bellezza; onde furono puri imitatori della Natura, senza saper nemmeno scegliere il suo bello. Nondimeno credettero d'aver toccato l'apice della perfezione, perchè possedevano la parte più necessaria dell' Arte; ma erano ben lontani dalla più nobile. S'impegnarono a seguire la verità senza curarsi della Bellezza, e nemmeno conobbero la superiorità della Scuola Italiana d'allora, la quale di nuovo era quasi risuscitata per mezzo de' Caracci, quando l'Italia riposò un poco dall' infelice stato, in cui l'aveano tormentata le guerre di Carlo Quinto, e di Francesco Primo.

Filippo Quarto onorò moltissimo la Pittura nella persona di Don Diego Velasquez; ma non prese il buon cammino per perfezionarla, poichè sebben facesse modellare in Roma alcune delle migliori Statue antiche, le si andarono a seppellire nel Palazzo di Madrid, dove niuno seppe, nè potè approfittarsene. Carlo Secondo pensò far grandi Pitture nell' Escuriale, e a Madrid; ma siccome niuno de' suoi Vassalli sapeva il maneggio del fresco, che era loro ignoto sì per mancanza d'occasione, sì per essersi attenuti al semplice studio dell'imitazione, si vide obbligato quel Monarca a trarre dall'Italia Luca Giordano. La fortuna, l'applauso, e la facilità nel dipingere di quel famoso Napoletano mosse molti Spagnuoli ad imitarlo: ma siccome l'abilità di Giordano proveniva dalla pratica, acquistata coll' imitare i

Mae-

Maestri di tutte le migliori Scuole Italiane, non poterono gli Spagnuoli, privi di quel mezzo, conseguire il loro intento; e il peggio fu, che cercando seguire Giordano si dipartirono dalla imitazione della verità, che avean seguita fino allora, senza acquistare la parte del Gusto della Bellezza, che si conservava in Italia.

Da allora in poi niente altro si è fatto che propagar l'ignoranza per mezzo d'un cattivo ammaestramento, e quasi si può dire essersi fatto in Spagna, come se in un Paese d'infermi si mettessero guardie per non lasciar entrare alcun Medico di fuori.

Io ho scorsa rapidamente la Storia della Pittura in Spagna senza toccar le altre Arti, perchè questa deve esser la maestra del Buongusto. Dell' Architettura dico soltanto, che vi è stata quasi obbliata fino a' nostri giorni, in cui la coltivano con buone massime alcuni Professori. Appena s' incominciò a uscire dal Goticismo quando si edificò l'Escurial, opera immensa, e solida, fatta con buoni principj di fabbricare, ma senza niuna idea di vera bellezza, nè di eleganza. E' un ritratto del carattere del Principe, che la fece costruire. Malgrado la moltitudine degli Artisti impiegati in questa grand'opera si estesero poco le Arti nel generale della Nazione, probabilmente perchè continuarono le teste a credere, che il grande, e il bello consiste nel ricco; e da tale ignoranza vediamo prodotta quella mostruosa magnificen-

za

za di altari di legno dorato, il di cui uso cancellò ogni idea di Bellezza nelle forme, richiamando tutta l'attenzione alla ricchezza della materia. Questa infelice massima trasse seco l'altra di far le Statue di legno dipinte, e dorate, con che si avvilì la Scultura; poichè in questa guisa non è la forma delle Statue, che dà l'idea del loro merito, ma i colori, e la ricchezza. Una Nazione, che abbia sempre avanti gli occhi tali oggetti, è impossibile, che possa acquistare Buongusto, perchè questo non si forma che per mezzo dell'abito, che prendono i sensi nel vedere cose perfette; e quando non sieno tali, sieno almeno semplici, e contenenti il mero necessario, poichè sebbene pajano rustiche, e povere, sempre saranno più vicine alla Bellezza, che quelle ripiene di superfluità irragionevoli; e i sensi, e la ragione avran meno fatica a distinguere la Bellezza nuda, che sepolta in un ammasso d'inutilità. Se per iscoprire il bello s'incontrano queste difficoltà, molto maggiori se ne avranno pel sublime, che è il modo di dare idea chiara, e concisa di un oggetto grande, congiungendo rapidamente, e con semplicità gli estremi del principio, e del fine, comprendendo molto nel meno possibile.

Dopo d'aver viste le difficoltà, che la Natura, e i costumi oppongono al progresso delle Belle Arti in Spagna, bisogna trovare i rimedj; e perciò gioverà riandare un poco le ragioni, e gli acciden-

ti,

ti, per mezzo de' quali han fiorito in altre Nazioni.

Il potere, e le facoltà dell'uomo, come animal ragionevole, sono grandissime; ma egli non le mette ordinariamente in pratica se non quando è incitato dalla necessità. Questa è di due specie; assoluta, e d'opinione. Le Belle Arti non hanno alcuna relazione con la prima; sono figlie della seconda. Dove è potere facilmente nasce la volontà; ed essendo l'uomo pel suo talento, e per la sua conformazione capace di comprendere, e d'imitare qualunque proprietà, e qualità esteriore delle cose, viene ad essere la imitazione naturale all'uomo, e da essa nascono le Belle Arti. Taluno potrebbe obbiettare, che l'Architettura è figlia della necessità; ma egli la confonderebbe coll'Arte di fabbricare, la quale non è suscettibile di Bellezza, nè può esser direttrice delle altre Arti, com'è l'Architettura.

Comunemente si crede, che nell'Oriente cominciassero gli uomini a fare immagini, e simulacri pel culto religioso; ma quelle Nazioni non innalzarono le Arti fin al punto da meritare il nome di Belle, perchè si contentavano del solo significato della cosa: onde una immagine valeva lo stesso che un nome, o un geroglifico, senza considerare nè la perfezione, nè la bellezza; e così componevano certe figure mostruose, per significare diverse proprietà immaginarie, o per fare i loro Dei sì spaventosi, e or-

ribili,

ribili, come la loro superstizione li concepiva. Poco più innanzi passarono gli Egizj. I Fenicj aggiunsero qualche poco più di finezza nel lavoro, perchè richiedeva così il loro commercio, e lavoravano più metalli che pietre. Eglino, per quello ch'io credo, sparsero le Arti per tutte le coste dell'Asia, dell'Africa, e dell'Europa, ma sempre in quello stato di rustichezza, e di barbarie, in cui si mantennero finchè non furono coltivate da' Greci.

Esaminando perchè le Arti non facessero gran progresso tra i loro primi Inventori non ostante che sia così facile aggiungere all'inventato, io credo, che la cagione sia stata, che le idee degli uomini vanno sempre in progressione seguita; e per conseguenza se il principio è cattivo, il fine deve esser pessimo; perlochè le Belle Arti fra quelle Nazioni, che le incominciarono male, dovettero sempre peggiorare, come i frutti d'albero guasto cadono prima di maturarsi. All'incominciar male potè contribuire la bruttezza delle genti, l'ignoranza della Bellezza, e la disistima, che si avea per gli Artisti, i quali in oltre non avean l'arbitrio di allontanarsi dalla forma degl'Idoli, che aveano prescritta i Sacerdoti, contenti, come ho detto, del solo significato; e quando volevano fare qualche cosa di particolare aumentavano la materia, e non le forme, facendo figure straordinarie, e gigantesche. I Fenicj dall'altra parte non pensavano che al loro commercio; ed era perciò ben

natu-

naturale; che mettessero i loro Artisti nella classe degli Artigiani, che servivano a un ramo del loro traffico.

Quando finalmente principiarono i Greci a comporre una Nazione culta, e a fiorire particolarmente gli Ateniesi, ed appresero mediante la Filosofia a dare il vero valore alle produzioni dell'ingegno, fiorirono allora al sommo le Belle Arti. Tutto le favoriva in Grecia. La situazione di tante Isole, che fa sì varia, e sì bella la Natura, il clima temperato, la bellezza degli Abitanti, i costumi, la dolce libertà, la stima grande, che si faceva della Bellezza, e la sensazione, che eccitava in quelle teste sì bene organizzate, e fin la stessa povertà concorse a questa felice combinazione. Il merito apriva la strada ai maggiori onori, fino all'Apotéosi: la Bellezza si considerava come un dono degli Dei. Gli uomini erano più valutati per quello che erano, che per quello che possedevano. E quale stimolo soprattutto non dovea essere per gli Artisti il vedere, che i loro Giudici erano Filosofi, e che gli stessi Regolatori della Repubblica erano della propria classe degli Artisti medesimi, come successe a Fidia amico di Pericle, e a Socrate Scultore, e dichiarato il primo Savio, e l'Oracolo di tutto il Mondo? Sono notorie le immense ricchezze di Fidia, e i premj singolari, ch'ebbero i celebri Pittori, e Scultori. Ciò principalmente consisteva, che quasi tutte le Opere si eseguivano

vano a spese pubbliche di qualche Città ; onde la povertà anzichè disturbare giovava , perchè que' Popoli non cercavano la magnificenza nel valore della materia, ma nell' Arte del Professore , che impiegavano .

Benchè la Statuaria , senza dubbio la più antica delle Arti, fosse antichissima in Grecia , restò per molto tempo in uno stile alquanto secco, nel modo come lo vediamo ne' vasi detti Etruschi, i quali in vero sono della maniera Greca primitiva , poichè le opere Etrusche in marmo, o in alabastro Volterrano sono di differente stile. In fine gli Etruschi dovettero avere quella maniera Greca , essendo Colonia doppia, prima di Fenicj, e poscia di Greci , come viene comprovato da' suoi monumenti , poichè fuori di qualche punto oscuro di Mitologia non contengono altro che fatti Greci, particolarmente del tempo Eroico. Questo stile non fu generale a tutta la Grecia, ma solamente dove l' introdussero gli Egizj, e i Fenicj, cioè per le costiere del mare; ma entro terra io credo, che incominciassero molto più tardi a far simulacri, nè ricevessero l' Arte da fuori, ma che la inventassero da per loro incominciando dalla Plastica.

L' occasione principale della introduzione dell' Arte furono le Statue, che si ergevano ai Vincitori ne' Giuochi Olimpici. Elleno facevansi a spese pubbliche della patria del Vincitore; onde tutti i suoi Compatrio-

patrioti aveano interesse, che fossero fatte a dovere. Gli Artisti nel ritrarre questi soggetti aveano opportunità d'esaminare i corpi i più ben proporzionati, e belli; e la gloria d'immortalarsi colle loro Opere, unitamente alla competenza di quelle degli altri, che si esponevano in quel celebre sito, era uno stimolo possente per gli Scultori, e dava facilità ai Dilettanti da giudicar meglio del loro merito per comparazione.

Questa prima imitazione della verità diede un grado di perfezione all'Arte, perchè la diversità di figure, che si ritraevano, esigeva necessariamente un raziocinio, e una maniera diversa; ma la propensione di quel Popolo alla Bellezza gli fece osservare, che i corpi giovanili ne aveano più de' vecchi, perchè non contenevano tanti segni della umana imperfezione, e che comprendevano tutte le parti essenziali senza le minuzie, che faticano i sensi, e la riflessione, e che erano di forme più semplici, e più belle. Con questo, e colla cognizione, che aveano già acquistata dall'imitare i corpi più esercitati, conobbero quali erano le parti, che più concorrevano alla perfezione dell'uomo, e le diverse qualità, che sono caratteristiche a ciascheduno, come, per esempio, la forza, la leggerezza, il grande, il piccolo, la gioventù, la vecchiaja. Distinsero tutti questi caratteri nel modo il più semplice, e trovarono con ciò il più perfetto stile, o per meglio dire lo stile

della

della Bellezza. Le loro Deità erano tutte belle; e benchè le rappresentassero in figura umana evitavano i segni della Natura animale; e perciò non si veggono ne' loro Giovi, e Nettuni nè rughe, nè vene; non ostante che rappresentassero persone robuste, e attempate. Quando avean da fare qualche espressione alterata, e forte, non la facevano mai eccessiva, ma nel modo più semplice, e senza alterar la Bellezza più di quel poco, che era necessario per contraddistinguere la differenza d'un altro stato della persona, e dare un'idea chiara della passione.

Siccome di quante cose fa l'uomo le fa tutte con relazione a sè stesso, e niente può dilettarlo se non ha qualche rapporto alla sua specie, perciò i Greci si applicarono tanto al conoscimento della figura umana, e trovarono tutto quel, che all'uomo può parer bello; e siccome abbiamo in oltre la proprietà di paragonare tutte le cose con qualche circostanza nostra, presero dalla proporzione, dalla forma, e dal carattere dell'uomo le idee per tutto il resto, come per l'Architettura, per i vasi, e per qualunque cosa, che ha forma.

La Pittura si perfezionò quasi nel tempo stesso che la Scultura, la quale sicuramente dovè incominciare dalla Plastica. In quanto alla stima, che si faceva dell'una, e dell'altra, io credo, che fosse molto maggiore per la Pittura, sì per i prezzi delle sue Opere, che per gli onori, che si accordavano a' suoi

Pro-

Professori. La Scultura non potè, secondo il mio parere, acquistare la sua ultima perfezione fino al tempo di Apelle per mezzo di Lisippo, e di Prassitele, perchè bisognò che prima di loro gli altri Artisti superassero le maggiori difficoltà nella proporzione, nel carattere, nella bellezza, e nella maestà; produzioni tutte di uomini, che operavano tutto con ragione, come si vede ne' monumenti, che ancora ci restano di que' tempi. L'Architettura Greca non ebbe infanzia, e dalle capanne passò repente ai sontuosi edifizj dell'Ordine Dorico, il quale si conservò sempre non ricevendo che qualche piccola varietà, perchè non trovarono altro di migliore, che si accomodasse alla loro solida maniera di pensare. La Grecia finalmente fu conquistata da' Romani; ma benchè questi la superassero nella forza delle armi, non la poterono mai uguagliare nelle Scienze, e nelle Arti, e pel suo ingegno sforzò i suoi vincitori a dichiararsi vinti. Tanto può il merito anche su i barbari. I Romani non ebbero mai grandi Artisti, perchè non accordavano loro quella stima, che si meritavano, e perchè il cammino della fortuna, e della pubblica riputazione era in Roma solamente il Foro, e le Armi, e il Popolo oppresso dalla classe Senatoria pensava poco alle Arti; onde qualora si voleva fare qualche Opera bella si andava in cerca di qualche Greco, che la facesse. Tra questi si conservarono le Arti molto tempo, e andarono decaden-

do a poco a poco; ma tra' Romani durò molto poco il Gusto introdotto da' Greci, perchè avvilite le Arti coll'impiegarvi fino gli Schiavi, vennero questi riputati come ordinarj Artigiani, e molto inferiori alla professione del Soldato.

Alcuni forse crederanno, che l'Architettura Romana abbia superata la Greca: io non me ne persuado, perchè non credo, che i Romani avessero Architettura propria. Si consideri, che cosa sia stata Roma prima de' Tarquinj. Il Prisco fece il Circo, e la Cloaca; imprese magnifiche, ma eseguite sicuramente dagli Etruschi, i quali nemmeno inventarono alcuna cosa in Architettura, servendosi sempre dell' antica Greca, meno perfetta, e anche alquanto alterata. Quando poi i Romani acquistarono un poco più di cultura impiegarono Artisti Greci, come fece Augusto, Trajano, Adriano, che furono quelli, che certamente fabbricarono più in Roma. L'Ordine Composito, che usarono i Romani, non è propriamente una cosa nuova, ma un misto del Corintio, e del Jonico. Il primo ardisco dire, che non ebbe molto credito fra i Greci, perchè tra le ruine tuttavia esistenti in molte parti non si vede quell'Ordine neppure nello stesso Corinto; onde io credo, che l'uso, e il nome di quest'Ordine d'Architettura siasi inventato dopo la distruzione di quella celebre Città, e che i Romani avendo fatti alcuni capitelli di metallo Corintio con i fogliami, e colle figure, che vedia-

mo,

mo, avranno loro dato quel nome; siccome chiamarono Corintj i candelabri, e i vasi fatti di quel metallo. E benchè la Lanterna di Diogene, e la Torre de' Venti d'Atene fossero d' Ordine Corintio, io credo, che sieno state fabbricate dopo questo tempo.

Lo stile diverso, che si vede nelle Fabbriche Greche, e Romane dà a conoscere i caratteri distinti delle due Nazioni; poichè costoro col soverchio lusso negli ornati degradavano la Bellezza della semplicità Greca, la quale negli ornamenti non ammetteva cosa, che fosse senza ragione, nè contra ragione. Il suddetto lusso, parto dell' esorbitante opulenza de' Romani, e la poca sensazione, che provavano per la Bellezza, li fece rovesciare ben presto nella barbarie, poichè, subentrata subito la povertà, perderono il Gusto perduto il suo fomento. Ai Greci non accadde così: vi bisognò l'intera ruina della Nazione per estinguersi in lei il Buongusto, poichè colla perdita della libertà, e colla umiliazione non vi s' introdusse la barbarie finchè non abbracciò il Cristianesimo. Non già che questa santa Religione sia contraria alle Arti, ma per l'abuso, che ne fecero i Greci, disputando con furore, e dividendosi in varie Sette: il loro genio sublime, e la loro natural sottigliezza oltrepassò i limiti d' una Religione sì pura, e semplice, e passò con troppa rapidità dall' amore della materia a quello dello spirito: si cam-

biarono le idee delle cose, e si sfigurarono i costumi. Alla libertà successe l'ubbidienza, all'amore della gloria l'umiltà, alla stima della Bellezza il disprezzo delle cose terrene, e finalmente alle Scienze umane la Fede. Per timore, che il Popolo non ritornasse all'Idolatria si distrussero tutte le Statue, che si erano salvate fin allora dalla rapacità de' Romani, dalle guerre, dagl'incendj, e dalle ruine. Tutto insomma mutò d'aspetto; ma contuttociò non cessava di tralucere sempre la superiorità degl' Ingegni Greci sopra quello delle altre Nazioni in quello, che essi facevano, benchè non si curassero più delle Arti mandate in obblio, o almeno praticate dalle sole persone religiose, le quali per sistema non aspiravano all'eccellenza. Venne all'ultimo l'invasione de' Turchi, e la Setta di Maometto colla scimitarra, e coll' ignoranza compì di rovinare quanto non era nell' Alcorano, e stabilì la barbarie senza speranza di rimedio.

I Greci, che in gran numero si rifugiarono allora nelle Isole d'Italia, e per le coste dell'Adriatico, e del Mediterraneo, trassero seco alcuni rustici Pittori, i quali quasi nulla sapevano della loro Arte. Ma siccome erano molto più pratici, e più franchi degl' Italiani, andavano correndo da per tutto a dipingere immagini, che la Cristiana pietà ordinava loro di fare. Le Fabbriche più magnifiche, che si sono costruite in Italia dopo la divisione degl' Imperj d'

Orien-

Oriente, e d'Occidente, sono Opere d'Architetti Greci, come la Chiesa di San Marco in Venezia, la Torre di Pisa, ed altre.

E' altresì degno di considerazione, che gli stessi accidenti, per i quali le Belle Arti in Grecia s'innalzarono dal nulla, furono anche causa del loro risorgimento in Italia benchè in un grado inferiore, sì perchè questa Nazione è men propria della Greca alla delicatissima sensazione del Bello, sì per esservi risorte con principj più complicati; il che toglie le idee della semplicità, unico sentiero, per cui il nostro intendimento si prepara alla surriferita sensazione della Bellezza.

La Religione rese necessarie le Arti del fabbricare, dello scolpire, del dipingere immagini pel culto divino. La libertà delle Repubbliche Italiane ispirò a' suoi Popoli pensieri di far cose grandi, e fece loro nascere idee, spente già ne' Greci, di distinguersi per fatti, e per opere eccellenti. Finalmente questa libertà, che rinasceva in Italia ne' Secoli XIV., e XV., fece fiorire l'industria umana per quella regola, che *sempre fa assai più chi fa quel che vuole, che non quegli, che fa quello che deve*. L'uomo libero con volontà fa tutto quel che può, più, o meno, secondo la sua capacità; ma lo schiavo fa al più quello, che gli si comanda, e guasta la sua propria volontà colla violenza, che gli si fa, per ubbidire. L'abito di farlo opprime finalmente la sua capaci-

pacità, e la sua razza peggiora fino a non più desiderare quello, che dispera ottenere.

Vediamo infatti, che le Belle Arti cominciarono a fiorire in Italia quando la libertà diede il suo impulso alla Repubblica di Venezia. Il suo traffico, e la comunicazione continua con la Grecia le fece concepire idee degne della sua grandezza . . . . .

LETTERA

DI

ANTONIO RAFFAELLO MENGS

A

MONSIEUR FALCONET

SCULTORE FRANCESE A PIETROBURGO.

NOTA

DELL' EDITORE.

Nella Vita di Mengs si è accennato il motivo di scriver questa Lettera a M. Falconet. Mengs si trovava allora a Madrid, dove io gli diedi notizia dell' Opera dello Scultore Francese, e M. de Zinowieff Ministro di Russia gliela prestò. Alle di lui istanze, e per le di lui mani scrisse Mengs la Lettera, in cui non entrò a confutare tutti gli errori, che osservò in quel Libro, contentandosi soltanto di vendicare un poco la riputazione propria, e del suo amico Winckelmann. Non ostante che il tuono di Falconet sia capace di vibrare una fibra molto men delicata di quella di Mengs, questi però d' un carattere sempre onorato, e nemico di furie, usò tutta la modestia, come si vede nella sua Lettera. Lo stile n' è ben infelice, perchè Mengs non sapeva che mediocrissimamente l' idioma Francese: perciò si riporta qui in Italiano fedelmente, e senza alterazione veruna del senso.

Falconet rispose a Mengs in termini assai gentili; ed io ho la sua risposta originale; ma non la imprimo, perchè non ne ho commissione, nè dispongo delle cose altrui. E' disgrazia, che quell' Artista abbia impiegato il suo gran talento in un' Opera, senz' altro

fine

fine che di sfogare il suo mal umore contro tanti Autori insigni antichi, e moderni. Denota un carattere così singolare, che dove egli scuopre merito, lo attacca, nè può soffrire lodi in altri, essendo prodigo delle sue proprie, e amante di tutte quelle, che gli tributano i suoi amici. Per provare i difetti della Statua equestre di Marco Aurelio egli fa un Volume; e quanto dice di vera critica non arriva a tre righe: tutto il gran resto si riduce a tartassare tutto il Mondo, e il peggio è d'inserirvi le sue querele personali. Sembra, che il suo fine non sia altro che dir male della suddetta Statua per innalzare la sua fatta a Pietro il Grande, *la quale ha alla coda il Serpente dell'Invidia, e uno Scoglio davanti, o una Montagna, su cui galoppa, e la parte più principale, la testa, eseguita dalle delicate mani d'una Madamigella. Grazie a Dio, l'Italia non gode di queste Statue, e nemmeno di questi Libri.*

Mille Autori han rilevato gli errori di Plinio, e più di mille hanno ammirato il suo merito. L'uomo onorato quando trova difetti, gli avvertisce con moderazione, per impedire, che altri v'inciampino; ma non li rileva con baldanza, e con mordacità, come fa Falconet. Dovrebbe averlo in ciò illuminato il giudizio, che fa di Plinio M. de Buffon, il quale non ignora certamente i difetti di quel Naturalista, ma li vede, come gli uomini del suo merito sanno veder le cose, con umanità, con giudizio, e senza fiele; e per-

perciò il suo Elogio di Plinio sarà eterno al pari dell' altre sue Opere.

Se Falconet fosse stato di sangue meno fervido non avrebbe con tanto suo gusto aggiunto al suo Libro lo Scritto di quel suo Amico, il quale si sforza di fare il grazioso per mettere in ridicolo Plinio, e Vespasiano. E qual gloria, qual merito, quale magnanimità deridere un morto di diciassette secoli fa, che non può rispondere, nè addurre le sue difese? E tutto ciò per sapere se era di statura quadrata, e per consimili inezie. Il suddetto Amico, cui Falconet dà (credo io per ischerzo) il titolo di Filosofo, e di uomo straordinario, manifesta un animo capace di adulare a maraviglia Vespasiano, e Plinio, se fosse vissuto a loro tempo, poichè i più vili nel timore sono i più audaci nella impunità; e talvolta si sarebbe stimato felice, e per uomo di considerazione se fosse stato ammesso alla confidenza, e alla familiarità de' Galoppini della Cucina di Vespasiano. E non è molto dire quando i primi Personaggi di Roma (come diceva M. Terenzio in Senato) si credeano felici di essere conosciuti dai Servitori, e Portinaj di Sejano, il quale finalmente non era un Imperatore. Libertis quoque, ac janitoribus ejus notescere, pro magnifico accipiebatur.

Quanti passi ammucchia Falconet per provare, che Cicerone non intendeva una parola delle Arti, o provano il contrario, o sono puri sofismi. Ei non intende

de neppure il valore delle parole, poichè cercando Cicerone a forza di eloquenza render probabile quello che non lo è, e per esercitar la sua facondia (che è ciò, che s' intende per paradossi) Falconet crede, che ivi quel grande Oratore parli davvero, e sia persuaso di quello, che dice.

Non si finirebbe mai. Ciò basta per conoscere il carattere della persona, cui Mengs *diresse la sua Lettera, e il motivo, per cui la scrisse.*

LETTERA DI MENGS

A

MONSIEUR FALCONET.

Ella non si maravigli se un uomo, che non ha l'onore di conoscerla personalmente, si prenda la libertà di scriverle: la qualità di Artisti comune ad entrambi n'è una cagione legittima. Il suo nome mi è noto da molti anni: io però non ho avuta mai la soddisfazione di vedere alcuna delle sue Opere, e soltanto da' suoi Scritti rilevo, che ella sa, che io esisto. Ho desiderato da gran tempo di conoscerli, perchè trattando ella delle Arti, io dovea trovarvi di che abbondantemente istruirmi. Frattanto io non ho potuto avere questa consolazione che imperfettamente, e da pochi giorni, che M.r Zinowieff, Ministro di Russia presso la Corte di Spagna, mi ha fatto il favore di prestarmi il solo secondo Tomo, che contiene la traduzione de' Libri di Plinio, che trattano delle Arti.

Avendolo aperto m'imbattei nelle Osservazioni sopra la Statua di Marco Aurelio, che lessi tutte di seguito. L'Opera mi è parsa ben ragionata, e scritta da un uomo di talento, il quale si spiega con

ener-

energia, ma nel tempo stesso (perdoni ella la mia sincerità) con troppo di acrimonia.

Mi permetta ella, che io le dica il mio parere sopra il suo giudizio circa la Statua di Marco Aurelio. Io sono ben persuaso, che le sue osservazioni sieno fondate; ma se ella avesse veduta l'Opera nel suo sito, e avesse nello stesso tempo osservate tutte le altre Statue equestri esistenti in Italia, ella si meraviglierebbe meno delle lodi date a quella, perchè tutte le altre, benchè sieno più esatte, compariscono a suo confronto fredde, e senza vita. Intendo di quelle de' più abili Scultori, le quali sussistono a Venezia, e a Firenze, perchè quelle di Piacenza, e di Roma del Bernini, e del Cornacchini non meritano le nostre considerazioni.

Niuno istruito del vero stile antico dell'Arte dirà, che in tempo di Marco Aurelio si facessero Opere di prima classe; onde se diamo questo titolo al Cavallo di Marco Aurelio è solo per comparazione agli altri; ed ella sa benissimo, che ordinariamente non sono le Opere senza difetto quelle, che sono ammirate dalla gente di buongusto, ma bensì quelle, che hanno qualche cosa di straordinario, e di significante. Perciò il Cavallo di Marco Aurelio c' incanta, perchè ha una certa espressione di animato; e forse lo stesso difetto da lei osservato nella positura delle gambe è quello, che gli dà questo movimento, e questa mirabile espressione, non essendo

secon-

secondo il meccanismo ordinario, ma in uno stato momentaneo, in cui non può l'animale sussistere che un solo istante.

Per quel che spetta al Cavaliere egli non è rappresentato come un uomo, che affetti di star bene a cavallo, ma bensì come un Imperatore, il quale con un'aria di bontà stende la destra in segno di pace ai Popoli, secondo il costume degli Antichi, e coll' altra ritiene il cavallo.

Io non sono istruito al pari di lei sopra le qualità, e i movimenti de' cavalli, perchè non ho avuta occasione di studiarli particolarmente; ma congetturo quale sia l'arte di dar loro il movimento per la cognizione di quella dell'uomo, che ho studiato. Io ho conosciuto in Roma stessa alcuni Professori, i quali criticavano le Opere antiche più classiche, e copiando l'Apollo del Vaticano, pretesero correggerlo col metterlo dritto a piombo, e perdette subito la maggior parte della bellezza dell'originale: ma il mio oggetto ora non è questo.

Il principale, che mi muove a scriverle, è quel, che ella dice del mio amico Winckelmann; il che mi è stato molto sensibile, poichè sembra, che il di lei sdegno contro di lui non provenga da altra causa che dall'imprudente elogio, che quegli fa di me: e siccome ella pretende, che io debba prender quell'elogio come un'espressione di amico, come tale io mi veggo obbligato rispondere per lui. Oltre di

ciò

ciò le scrivo pel desiderio d'occupare un piccol luogo nella di lei stimazione, che io non meriterei sicuramente se io pensassi di me come si spiega il mio *Panegirista*. Solo le persone, che hanno studiato le Opere de' Valentuomini antichi possono presumere d'aver tanto merito. In quanto a me io le ho meditate quanto più ho saputo, e le trovo del primo ordine, concepite, ed eseguite con una delicatezza, e con un giudizio inimitabile, e in generale son fatte con un gusto il più ben fondato nelle ragioni dell'Arte, e della Natura. Riconosco la superiorità dell'ingegno di Raffaello, e i meriti degli altri grandi Artisti dell'età passate; ma non perciò lascio d' ammirare il talento, la vivacità, il valore, e la facilità de' miei contemporanei. Mi sono proposto soltanto d'imitare i pregi più eminenti, che scorgo in altri, contentandomi d'esser l'ultimo di que' che vanno pel buon cammino, piuttostochè d' essere il primo tra coloro, che si lasciano abbagliare da una gloria brillante, ma falsa. Con questo mezzo ho avuto il contento di veder le mie Opere ben ricevute tra le Nazioni, che stimano quelle degli Autori viventi, paragonandole con le più pregievoli degli Artisti defunti. Devo esser grato al favore, con cui sono state accolte le mie Opere a Roma, a Dresda, a Firenze, a Londra, e a Madrid; e perciò chieggo scusa per Winckelmann, se trasportato dall'amicizia ha dato in lodi iperboliche per un suo com-

compatriota. Il suo stile è come suol essere di chiunque vuol lodare un amico; nè debbonsi interpretare le sue espressioni letteralmente, poichè nemmeno ella le intenderà (credo io) con questo rigore, quando per lodare il suo concittadino M.r Puget dice di veder correre il sangue entro le vene d'una sua Statua di marmo. Io non pretendo giustificare tutto quello, che dice Winckelmann, poichè sarebbe ingiusto il sostenere tutte le debolezze d'un amico, siccome ugualmente ingiusto sarebbe il non parlare in sua difesa quando ha ragione. Winckelmann non è un giudice infallibile, nè era della nostra Professione; e quand' anche lo fosse come noi altri, siamo noi sicuri di giudicar sempre bene? Se avessimo sì bel privilegio, perfette sarebbero le nostre produzioni, poichè non è l'occasione, che ci manca, ma il giudizio, accadendoci giornalmente far delle Opere, che poi noi stessi condanniamo.

Quel che dice Winckelmann della testa del Cavallo di Marco Aurelio, sarà forse mal fondato secondo l'idea, che ora abbiamo della bellezza di questo animale; ma io la prego considerare, che in verun monumento antico si trova una testa di cavallo a montone, che a noi sembrano sì belle, e che nella Spagna chiamansi teste di *Carnero*. Perciò io non sono lungi dal credere, che gli Antichi tenevano per più bella la testa del cavallo, che rassomigliasse a quella del bue, come era quella del famoso Bucefalo d'

Alessandro. Winckelmann scrisse alcune cose prima di ben conoscere l' Antico in tutta la sua estensione; ma in quanto alla sua onoratezza io posso attestare, che egli era incapace di vender la verità per alcuno interesse, nè per rispetti umani.

Per quel che riguarda il passo di Plutarco citato da Winckelmann, io non posso giudicarlo nella lingua Greca; ma tutti i Letterati d' Italia giudicano Winckelmann sì dotto in quell' idioma, che io non posso dubitarne. Ella in oltre mi permetta dirle, che la traduzione Francese della *Storia dell' Arte* non è esatta, perchè il termine *totalmente negletto* non si trova nell' original Tedesco; e oltre a ciò la versione letterale, che ella riferisce alla pagina 53., non mi pare corrispondente al carattere della lingua originale; poichè io non credo, che alcun Greco abbia mai detto *Pittori di Ritratti*, e Winckelmann traduce non tanto le parole, quanto il sentimento di Plutarco. Insomma non si dà cosa più facile che l' equivocarsi; e in prova di ciò ella stessa si è ingannata nella citazione della Nota pagina 54., prendendo per due discorsi differenti l' unico, che fa di me Winckelmann. Ma chi vuol tener conto di queste baje?

Per me io le sono molto obbligato della cortesia, con cui ella parla della mia persona alla pagina 53.; e questo suo bel garbo mi fa desiderare d' acquistar la sua amicizia, e chiederle di nuovo scusa pel mio amico Winckelmann se ha parlato di lei con poca

esat-

esattezza nelle citazioni, poichè in sostanza convengono tra loro due secondo la Nota 18 del Libro XXXVI, alla pagina 75 della sua Opera.

Convengo con lei, ch'è assai malfatto parlare con poca considerazione d'una persona sì rispettabile com' è M.r Wattelet (lo stesso è di qualunque altro), di cui il medesimo Winckelmann mi scrisse mille elogj quando lo conobbe a Roma. Se io possedessi il talento di scriver bene vorrei esporre ragioni, e fatti, e insegnar cose utili, senza perdermi a contraddir veruno; poichè mi sembra, che si possan fare buoni Libri senza dire, che il tale, o il tal soggetto s'inganna; e finalmente se ella mi può dimostrare, che la maldicenza sia cosa onesta, allora io converrò, che importa molto poco il modo, con cui si attacca la riputazione del prossimo; e aggiungo, che il sarcasmo, e l'insulto sono la peggior maniera di mormorare, e di biasimare, donde risulta sempre il maggior danno a chi lo usa.

In quanto alla quistione tra Winckelmann, e Wattelet, a me sembra, che quest'ultimo non abbia ragione, semprechè abbiamo per buone le più belle Statue antiche; e credo, che se ella vuol parlare di buona fede converrà, che l'Eroe proposto da Wattelet è un Commediante piucchè una Statua antica: e se io ho da parlare con sincerità, credo, che se ella non si fosse trovata mal disposta contro Winckelmann, non sarebbe incorsa nel sofisma di provare con ragio-

ni contrarie a Wattelet, ch'egli ha ragione; poichè essendo ella della Professione, sa al pari di me, che il carattere degli Eroi, o de' Semidei è della vera Bellezza, alquanto superiore alla umanità, e che questa Bellezza non ammette estremi; e così la vediamo praticata nel così detto Antinoo del Vaticano, e nel Meleagro, i quali certamente non hanno il carattere, che Wattelet dà a' suoi Eroi. Lo stesso dico de' Fauni. Quello da lei citato, e il Cupido della stessa età sono due be' Giovani, nè le loro forme sono di Fauni. Ma se ella considera il bel Fauno di Borghese col Bacco bambino in braccio, non vi troverà niente di goffo, come nemmeno in quello di Firenze, che suona i crotali, eccetto la testa, e le braccia, che sono moderne. In Roma sonovi molti Fauni di forme eleganti, nè sono Apollini, com'ella dice benissimo, ma potrebbero paragonarsi ai Bacchi, all'infuori della fisonomia, e della positura. Oltre a ciò si deve far distinzione tra Fauni, e Silvani.

Io sono persuaso, che se M.r Wattelet fosse venuto a Roma prima di esporre i suoi Libri avrebbe spiegate coll'eleganza del suo stile le idee, che ivi imprimono tante belle produzioni dell'Arte de' Greci ad ogni uomo d'ingegno fino, e di cuor sensibile, nè si sarebbe impiegato in adornare idee prese negli Studj de' Professori di Parigi; e credo ancora, che se ella essendo, come è, uomo di talento, fosse stata in Roma, avrebbe forse avuto la sorte di

attac-

attaccarsi l' *Antiquomanìa*, come tanti altri suoi predecessori grandi Artisti Francesi, che contribuirono tanto alla gloria del Secolo di Luigi XIV.

Winckelmann dedicò il suo Libro all' Arte, al Tempo, e a me. Il tempo solo farà vedere se la sua Opera sia utile: io credo di sì; e credo, che ognuno, che legga la sua Storia per istruirsi, e principalmente l'Articolo del primo Tomo pagina 313. della traduzione, trarrà molto profitto dalla cognizione dell' Antico; e quand'anche vi sia qualche passione per i Greci, questa medesima passione sarà utile, poichè i moderni Ristoratori han tratto tutto il buono che hanno da questa felice preoccupazione; e finchè essa preoccupazione ha durato in Italia, le Arti vi si sono sostenute con onore; e in Francia son decadute a misura, che essa si è illanguidita; e dove non è mai penetrata, nemmen la perfezione delle Arti ha fatto progresso.

Quand'ella abbia persuaso l'Universo, che Winckelmann è un ignorante, e che Cicerone, Plinio, Pausania, Quintiliano, e altri Autori antichi non abbian saputo quel che si dicessero intorno alle Arti, sembra a lei, che avremo su di ciò guadagnato molto? Il Laocoonte, il Gladiatore, i Fauni, l'Apollo, e la Venere, e molte altre Statue sosterranno sempre l'onore de' Greci; nè ella stessa potrà negare, che la bella proporzione, la bellezza ideale, la facilità della positura, la nobiltà e l'uguaglianza dello stile,

l'intelligenza delle ossa e de' muscoli, l'espressione solida, l'anima e la vivezza de' caratteri, i panneggiamenti, che vestono, e non occultano il nudo, e finalmente un lavoro, che si ammira in qualunque luogo, e ad ogni lume, non potrebbe negar, lo ripeto, che sieno meriti, che si trovano in grado superiore nelle belle produzioni de' Greci. Ella stessa sa quante difficoltà costi l'acquistar qualcuna delle suddette parti; e volendo esser sincera, confesserà, che a confronto di tali meriti è ben picciolo quello di esprimer bene le pieghe, le carni, e le vene; e finalmente, che i colpi arditi, la franchezza del Disegno, e quel che si dice *Spirito*, unico rifugio de' Moderni, svaniscono a fianco della solida Bellezza degli Antichi.

Io desidero a lei la gloria di fare Opere, che ci convincano della superiorità de' suoi talenti; e provo rammarico di non poter vedere la magnifica Statua equestre, che ella sta lavorando, di cui ho sentiti molti elogj, e che mi darebbe, secondo m'immagino, tanto gusto. Bramerei, ch'ella pubblicasse gli studj fatti sopra i Cavalli, affinchè il Pubblico, e l' Arte potessero approfittarsi de' suoi lumi.

Le chieggo perdono se l'ho incomodata con questa sì lunga Lettera; e pregandola dell'onore della sua amicizia mi offro a' suoi ordini in Roma, dove sono per andare fra pochi giorni ec. ec.

INDICE.

PAR-

PARTE SECONDA.

DEL GUSTO.

PARTE TERZA.

ESEMPJ DEL GUSTO.

VI. Con-

XII. *Del-*

CAPITOLO IV.

CAPITOLO V.

FINE DEL TOMO PRIMO.